

אדיפוס המלך

מאת סופוקלס

תרגום אהרן שבתאי עיבוד ובימוי אריאל נ. וולף



תוכניה מורחבת לרגל הצגת הבכורה של "המעבדה"
ולזכרה של פרופ' נורית יערי ז"ל



אדיפוס המלך

מאת: סופוקלס | תרגום: אהרן שבתאי | עיבוד ובימוי: אריאל נ. וולף

דרמטורגיה: אירה אורלוב

עיצוב תפאורה: נועה סגל-אתגר | עיצוב תלבושות: הילה שמואל

עיצוב תאורה: אמיר קסטרו | מוזיקה: שלומי ברטנוב | וידאו: גיא יעקב המל

הדרכת טקסט: ד"ר דפנה כהן | מתאמת אינטימיות: ערגה יערי

בביצוע בוגרי המסלול למשחק:

רע דשא, הגר זנדר, עמית לסרי

מרואיין וידאו: פרופ' יואב ספיר*

הפקה וע. במאי: בר שלף | ניהול הצגה: מאיה מרגלית | ע. מעצבת תפאורה: שי דנקנר

ע. ייצור תפאורה: אילה גוטר-אלעזר | ע. ייצור תלבושות: יעל רפפורט

צוות טכני וסדרנות: מעין ברונסקי, יעל רפפורט, ג'סי תומפסון

עריכת תוכניה: פרופ' יאיר ליפשיץ, יונתן בק

עיצוב גרפי: דינה קונסון | יצירת דימוי AI ופוטושופ: טל רוזן

הנפשת דימוי: מיקה חזן בלום | יח"צ: אנה ברשטנסקי

// ההצגה כוללת אינטראקציות עם הקהל //

*פרופ' יואב ספיר הוא המנהל האקדמי של המכון לחקר המשפט הפלילי ע"ש טאובנשלאג בפקולטה למשפטים ע"ש בוכמן, אוניברסיטת תל אביב. הוא גם סניגור, ובעבר שימש כסניגור הציבורי הארצי.

ההפקה מועלית בסיוע מיוחד מקרן ליונל גרין (LGTT)



أوديب مَلِغًا

نص مسرحي: سوفوكليس | ترجمة: أهaron شبتاي | إعداد وإخراج: أرئيل ن. وولف
دراماتورجيا: إيرا أورلوف

تصميم الديكور: نوعا سيجل-إتجار | تصميم الألبسة: هيللا شموئيل
إضاءة: أمير كاسترو | موسيقى: شلومي بارتونوف | فيديو: جاي يعكوف همل
إرشاد نصي: د. دافنا كوهين | منسقة الحميمة: عرجا يعاري

أداء خريجي\ات مسار التمثيل:

رياع ديشه، هجار زندر، عميت لسري

المحاور في الفيديو: بروف. يوآف سابير *

منتج ومساعد مخرج: بار شلف | إدارة العرض: مايا مرغلين | مساعد مصممة الديكور: شاي دانكنر
مساعدة بناء الديكور: أيلان جوتر-إلغازار | مساعدة إنتاج الألبسة: ياعيل رابابورت
طاقم التقنيات والنظام: معيان بارونسكي، ياعيل رابابورت، جسي تومبسون

تحرير البرنامج: بروف. يائير ليفشيتس، يوناتان بك

تصميم جرافيك: دينا كونسون | صورة AI وفوتوشوب: تال روزين

تحريك الصورة: ميكا حزان بلوم | علاقات عامة: آنا بارشتنسكي

// يتخلل العرض تفاعلاً مع الجمهور //

* بروف. يوآف سابير هو محام والمدير الأكاديمي لمعهد تاوبنشلغ لبحث القانون الجنائي في كلية بوخمان للحقوق في جامعة تل أبيب. شغل في السابق منصب محامي الدفاع العام.

العرض بدعم من مؤسسة ليونيل جرين (LGTT)

מגלניינים. א.
 בעלז פרשנאויג אדאדא
 אדאדאס פאר?
 אלאך פאכניג אספא מעוון
 יצירה מרגלה שוואדא בעקבא
 מחפא שן סאפאקאס

תוכן עניינים

5	פתיחה / פרופ' יאיר ליפשיץ ויונתן בק
6	חזון "המעבדה" / אלון טיראן

שער ראשון: על ההצגה

8	דיאלוג עם המתים / אריאל נ. וולף
9	حوار مع الموتى / أرئيل ن. وولف
10	תיאטרון פוסט דרמטי. תרבות צפייה. / אירה אורלוב
11	על עיצוב התפאורה / נועה סגל-אתגר
12	על עיצוב התלבושות / הילה שמואל
13	"מפלצת תלת-ראשית": ראיון עם רע דשא, הגר זנדר ועמית לסרי על עבודת המשחק בהצגה
14	"وحش ذو ثلاثة رؤوس": مقابلة مع ربيع ديشه، هجار زندر وعميت لسري حول التمثيل في المسرحية
15	על יצירת הדימוי לפוסטר ההצגה / יונתן בק
16	דף הכנה לצפייה בהצגה - למגמות תיאטרון ובתי ספר / יונתן בק

שער שני: אדיפוס המלך: נקודות מבט פרשניות

18	ההצגה הראשונה של אדיפוס בארץ ישראל / פרופ' נורית יערי
20	לקרוא את הסימנים: אדיפוס המלך בחקירה פלילית / ד"ר שלומית שלגו-איגר
23	ما وراء الأدلة: أوديب ملكاً كتحقيق جنائي / د. شلومית شلجو-إيגר
26	מי אני: חיפוש הזהות של אדיפוס / ד"ר דרור הררי
28	אדיפוס המלך (בארכיון ה)תיאטרון הישראלי: 80 שנות פרשנות / יונתן בק

שער שלישי: הוראת אדיפוס בבתי ספר: סוגיות פדגוגיות

32	מתבאי לכיתת התיאטרון: אדיפוס המלך בסדנת התיאטרון / אביטל וייס אקשטיין
34	من طيبة إلى غرفة التدريس المسرحية: أوديب ملكاً في الورشة المسرحية / أفيثال فايس إكشتاين
	הוראה יצירתית של אדיפוס המלך: למידה עיונית-מעשית משולבת בהוראת הטרגדיה היוונית /
36	אושרית רז חנין
38	تدريس أوديب ملكاً بطريقة إبداعية: دراسة نظرية-عملية مدمجة بتدريس المأساة اليونانية / أوشريت راز حنين
40	יוצרי.ות ושחקני.ות ההצגה

פתיחה

פרופ' יאיר ליפשיץ, ראש החוג לאמנות התיאטרון
יונתן בק, מנהל המחלקה החינוכית והדרמטורגית בתיאטרון האוניברסיטה

אמנותית, ובידע שצפון בפרקטיקה הבימתית.

ההפקה של **אדיפוס המלך** במסגרת "המעבדה" בתיאטרון האוניברסיטה מבקשת להמשיך מורשת זו: לחבר בין מחקר עיוני למעשה האמנותי, בין הקלאסיקה העתיקה לפרשנות התיאטרונית העכשווית ובין האקדמיה לבתי ספר ומערכת החינוך. במסגרת המחלקה החינוכית בתיאטרון, אשר לקחה חלק בפרויקט זה ובגיבושו, אנחנו מזמינים תלמידי מגמות תיאטרון מרחבי הארץ לצפייה בהצגה הזו של **אדיפוס המלך**, ולסדנאות ושיח בעקבות ההצגה.

התוכניה שלפניכם מחולקת לשלושה שערים: הראשון שבהם עוסק בהצגה הנוכחית וכולל מבטים מצד צוות היוצרים של ההצגה משלל הפנים שלה; השני מתמקד במחזה המקורי ובפרשנויות השונות שלו במחקר ועל במת התיאטרון הישראלי; השער השלישי נוגע בהיבטים של הוראת **אדיפוס המלך** במערכת החינוך והאפשרויות הגלומות בלימוד התנסותי של המחזה. לאורך התוכניה פיזרנו תמונות מתהליך חיפוש הדימוי להצגה וכן מהפקות עבר של המחזה, ובנוסף קודי QR לסריקה עם מידע נוסף. אתן.ם מוזמנות.ים לעיין ולהעמיק, ואנו מאחלים לכן.ם צפייה וקריאה מהנה.

המחזה **אדיפוס המלך** מאת סופוקלס הוצג לראשונה באתונה בשנת 429 לפנה"ס, ומאז הפך לאבן דרך בתולדות התיאטרון והדרמה העולמיים. הטרגדיה של מלך תבאי, שמגלה בהדרגה את זהותו האמיתית ואת הפשעים המחרידים שביצע בעבר ללא ידיעתו (להרוג את אביו ולשכב עם אמו), הציעה מודל דרמטי קלאסי לאינספור מחזאים, תסריטאים וסופרים לאורך השנים, כמו גם עבור פסיכואנליטיקאים, פילוסופים וחוקרי תרבות.

אנו גאים להציג בפניכם ביצוע מחודש ל**אדיפוס המלך**, במסגרת של "המעבדה" בתיאטרון האוניברסיטה, המאפשרת חיבורים ושיתופי פעולה בין בוגרי ובוגרות החוג לאמנות התיאטרון לבין סגל החוג, הסטודנטים והסטודנטיות. זוהי התרגשות מיוחדת להקדיש את הצגת הבכורה של "המעבדה" לזכרה של פרופ' נורית יערי ז"ל, ראש החוג בעבר, שהלכה לעולמה בתחילת השנה. נורית הייתה מבכירות חוקרות המחזאות היוונית הקלאסית בארץ ובעולם, ומורה בחסד שהטמיעה את מורשת התיאטרון העתיק בלב תלמידותיה ותלמידיה ובדנ"א של החוג. כחוקרת וכמרצה, נורית התמקדה בתיאטרון כאמנות חיה והעמיקה בקשרים שבין מחקר עיוני לעשייה



מתוך החזרות להצגה. צילום: אירה אורלוב

חזון "המעבדה"

אלון טיראן, מנהל תיאטרון האוניברסיטה

"המעבדה" בתיאטרון האוניברסיטה היא פלטפורמה ליצירה מקצועית, עכשווית וחדשנית, המבוססת על מעורבות פעילה של בוגרי.ות החוג, לצד א.נשי הסגל האקדמי, המקצועי וסטודנטים.ות בחוג לאמנות התיאטרון.

מטרתה להעמיק את חקר אמנות התיאטרון, ולהוות מסגרת משלימה למחויבות מקצועית – פדגוגית כלפי סטודנטים.ות, כחלק בלתי נפרד מתהליך התפתחותם המקצועית והאמנותית.

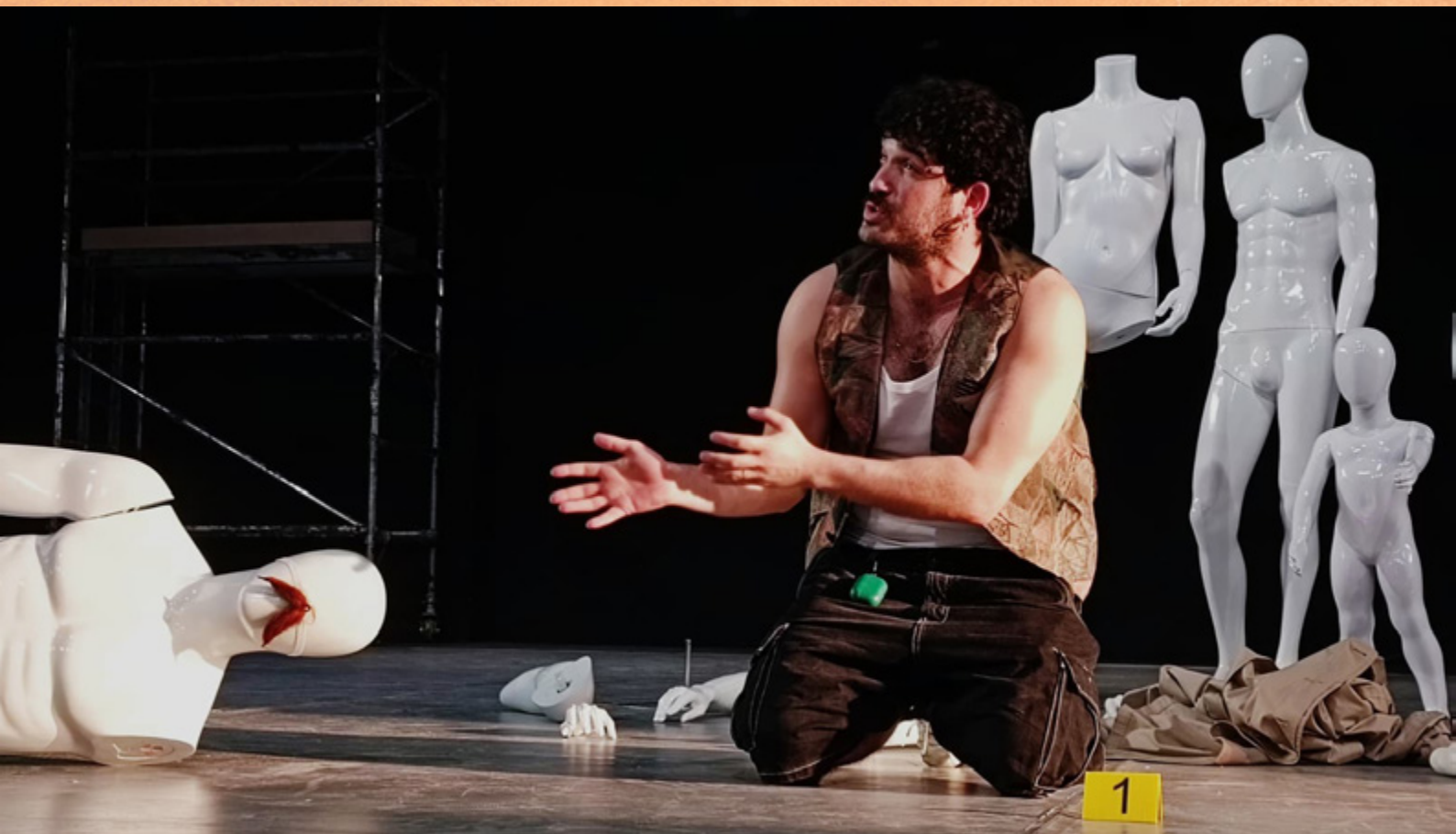
כמו כן, ובהתאם לחזון המחלקה החינוכית, **"המעבדה"** שואפת ליצור גשר בין האקדמיה לקהילה ולבסס קשר פעיל בין האוניברסיטה לבין מערכת החינוך – בדגש על מגמות התיאטרון מכל רחבי הארץ.

באמצעות פעילותה, שואפת **"המעבדה"** לחזק את מעמדו של החוג לאמנות התיאטרון כמוסד מוביל בחקר אמנות התיאטרון וככוח משמעותי בעיצוב הזירה התרבותית ובהכשרה מקצועית של דור העתיד.



מתוך החזרות להצגה. צילום: אירה אורלוב

שער ראשון: על ההצגה



מתוך החזרות להצגה. צילום: אירה אורלוב



כאן ניגן אצטאג בוידיאא מרהיב של האופרה-אורטוריה *אדיפוס רקס*
מאת ז'אן קוקטו, שהולחנה ע"י המלחין פנודל איגלר סטרווינסקי.
(בבימויה של ג'וליי טיימאר. בכורה: יפן, 1992):



אג הפסקה המלאה
ניגן אמצואא כאן:



וכאן תיצוב הבמה של הפסקה
המקורית (1998) של המלחמה
הגרמני אוואד דואברג:

פרשנויות
וליהודים
אדיפוס המלך

דיאלוג עם המתים

אריאל נ. וולף, במאי ההצגה

הצינית, השקרים הגלויים ותחושת קטנותו ועליבותו של האדם – הובילו אותי לקריאה אחרת של הטרגדיה, לדיאלוג חדש עם המתים. מה הם עוד ידעו ומסתתר שם? מה הם עוד ראו על העתיד לבוא? אותו טקסט נגלה בפניי פתאום באור שונה: הטרגדיה לפתע נחתמה

קריאה מחודשת של קלאסיקה גדולה היא תמיד מסע מאגי. היא מעוררת מפגש עם קולות קדומים בנו – דיאלוג עם המתים, שאמנם אינם רואים אך בהחלט ביכולתם לשמוע. הם שומעים אותנו קוראים את מילותיהם, שומעים את צרותינו ופחדינו, ומשיבים לנו במילים שלהם

הכתובות על הנייר כבר זמן רב, אך בכל זאת מופיעות אל מול עינינו כאילו בפעם הראשונה. בקריאה הזאת, הזמן בינינו לבין המילים הכתובות מצטמצם עד שנעלם, ואנו מנהלים דיאלוג חי וממשי עם המתים.

זו, אולי, אחת מגדולותיו של הטקסט הקלאסי: הוא חסר זמן – או נכון יותר לומר, מבטל את הזמן. לא הזמן הוא שמגדיר את הקריאה בו, אלא ההקשר

שבתוכו היא מתרחשת: שינויי החלל, החברה, הרעיונות והעקרונות. והמתים מנהלים איתנו שיח ער וזכני על השינויים הללו, ובהחלט כדאי לנו להקשיב. אפשר ללמוד מהם לא מעט. אפשר ללמוד מהם חיים שלמים. במובן הזה, הקריאה הקלאסית אינה רק ניסיון לפענח את מה שהיה ולהסיק ממנו על ההווה, אלא מהלך המכוון לבחינה מפוכחת וביקורתית של מה שעוד טרם הופיע. אולי יותר משהיא חוקרת את ההווה דרך העבר, הקלאסיקה מנבאת את העתיד. ולכן היא אינסופית.

הדיאלוג שלי עם סופוקלס ואדיפוס המלך נמשך כבר עשרים וחמש שנה (ולא עושה רושם שהוא עומד להסתיים בקרוב). כל קריאה מחודשת של הטקסט מאירה את הדיאלוג אתו באור אחר. באופן אירוני, הקריאה החוזרת הופכת את הקורא, אותי, למעין אדיפוס בעצמי – החוקר את גורלו וזהותו, ומגלה בכל פעם מחדש את החיים והחברה שבה הוא חי. כל קריאה מפתיעה בגילוייה ממש כשם שהחיים משתנים ומפתיעים.

התקופה הנוכחית הולידה עבורי מפגש חריף במיוחד עם המחזה. השנים האחרונות – רוויות הסגרים, המלחמות המתמשכות ומתמשכות, הפוליטיקה



מתוך החזרות להצגה. צילום: אירה אורלוב

ונותרה סגורה בעבר, ואילו הקריאה החדשה חשפה בפניי את הפארכה שבטקסט. ברגע אחד, אותו טקסט מוכר הפך לאירוע חי הזועק נגד העולם שסביבי. איך הם ידעו זאת אז? הם לא. המתים מגיבים באופן ספונטני לתקופה שקוראת אותם.

הקריאה המחודשת הולידה שאלה: מיהו הגיבור הטרגי של זמננו? נדמה כי זהו העם עצמו – אותה חברה הנושאת על גבה את המגפה, את עול השלטון ואת מחיר הפשע וחוסר האחריות. לא עוד היחיד בנושא הטרגדיה, אלא הרבים. אנחנו. אם בעבר התנהל הדיאלוג שלי עם הטקסט סביב דמותו של אדיפוס כגיבור, הרי שבקריאה הנוכחית הוסט מרכז הכובד אל המקהלה – אל החברה. אלינו. הגיעה השעה למקד את המבט הטרגי בנו. והמבט הזה מטיל ספק, מפרק את הטרגדיה ממנגנוניה ובוחן כיצד היא מתגלגלת לכדי הפארכה של חיינו. זהו מבט שנולד מתוך קריאה של הטקסט אך בעיקר מהקשבה אליו. וזה אולי האתגר הגדול ביותר בקריאה של קלאסיקה – להקשיב לטקסט כמו בפעם הראשונה. כמו בדיאלוג חי ובווער שניצת ברגע בין בני אדם. דיאלוג שגם מרחק אלפיים שנה לא ימנע ממנו להתעורר.

حوار مع الموتى

أرئيل ن. وولف، مخرج العرض

صريحة والشعور بضالة الإنسان وبؤسه) إلى قراءة مختلفة للمأساة وحوار جديد آخر مع الموتى. ما الذي يعرفونه وما زالوا يخفونه هناك؟ ماذا من المستقبل كان جلياً لهم؟ ظهر لي النص نفسه في ضوء مختلف: خُتِمت المأساة فجأةً وبقيت حبيسة الماضي، بينما كشفت لي القراءة الجديدة عن المهزلة الكامنة في النص. أصبح النص المألوف، في غضون لحظة، حدثاً حياً يصرخ في وجه العالم من حولي. كيف عرفوا ذلك؟ لم يعرفوا. يستجيب الموتى بشكل عفوي للزمن الذي يقرأهم.

ولدت إعادة القراءة سؤالاً: من هو بطل عصرنا المأساوي؟ قد يكون هذا الشعب نفسه؛ المجتمع الذي يحمل على كاهله الجائحة، عبء الحكم، وثمان الجريمة وانعدام المسؤولية. لم يعد الفرد هو الوحيد الذي يقع ضحية المأساة، بل الجمع. نحن. اعتاد حوار مع النص في الماضي أن يدور حول شخصية أوديب كبطل، لكن مركز الثقل انتقل في القراءة الحالية إلى الجوقة - إلى المجتمع. إلينا. حان الوقت لتوجيه النظرة التراجيدية نحونا. هي نظرة تُلقي بظلال الشك وتفكك المأساة من آلياتها، وتدرس تطورها في مهزلة حياتنا. هي نظرة تولد من قراءة النص، لكن أساساً من الإصغاء إليه. قد يكون هذا هو التحدي الأكبر في قراءة عمل كلاسيكي - الإصغاء إلى النص كما في المرة الأولى. كما في حوار حيّ اشتعل في غضون لحظة بين البشر. حوار لن تمنع إثارته حتى عن بعد ألفي عام.

"פחיוך זה דיאלוג סודי, אבל אפילו אפילו מדוי, לא?"



أي قراءة متجددة لعمل كلاسيكي هي بمثابة رحلة ساحرة تستدعي لقاءً مع أصوات قديمة كامنة فينا - حوارًا مع موتى لا يبصرون، لكنهم يسمعون؛ يسمعوننا نقرأ كلماتهم، يسمعون هواجسنا ومخاوفنا، ويجيبوننا بكلماتهم المكتوبة منذ أزل على الورق لكنها تظهر أمام أعيننا الآن كما لو أنها المرة الأولى. في هذه القراءة ينكمش الزمن بيننا وبين الكلمات المكتوبة حتى يتلاشى، فندير حوارًا حياً وحقيقي مع الموتى.

قد تكون هذه إحدى أعظم مزايا النصوص الكلاسيكية: خالدة، أو متجاوزة لحدود الزمن، بكلمات أدق. ليس الزمن ما يُحدد قراءتها، بل السياق الذي تُقرأ فيه: التغيرات الطارئة على المكان، المجتمع الأفكار والمبادئ. يدير الموتى حوارًا حيويًا وجدليًا معنا بشأن هذه التغيرات، وعلينا أن نصغي إليهم، لأن كلماتهم لا تعلمنا الكثير فحسب، بل من شأنها أن تعلمنا عن الحياة بأكملها. لا تقتصر قراءة الكلاسيكيات، من هذا المنظور، على محاولة فهم الماضي واستخلاص العبر منه حول الحاضر، بل هي عملية تحاول أن تكون دراسة متأنية ونقدية لما لم نكتشف عليه بعد. أكثر من كونها تدرس الحاضر من خلال الماضي، قد تكون الكلاسيكيات متنبئة بالمستقبل، وهي لذلك لا متناهية.

حواري مع سوفوكليس وأوديب ملكًا مستمر منذ خمسة وعشرين عامًا (ولا يبدو لي أنه سينتهي قريبًا). كل قراءة جديدة للنص تُلقي الضوء على الحوار معه من زاوية مختلفة. من المفارقة، أن إعادة القراءة تُحوّل القارئ، أي أنا، إلى أوديب ما يستكشف مصيره وهويته، ويكتشف الحياة والمجتمع اللذين عاش فيهما في كل مرة من جديد. كل قراءة تُفاجئني بما تكشفه، تمامًا مثلما تتغير الحياة نفسها وتُفاجئني.

ولدت لي الفترة الحالية لدي تجربة مؤثرة للغاية مع المسرحية، إذ أدّت بي السنوات القليلة (الإغلاقات، الحروب المتواصلة، السياسات الانتهازية، الأكاذيب،

מתוך העבודה על פוסטר ההצגה

בין האנושי למלאכותי:

בתחילת פיתוח הדימוי לפוסטר

חיפשנו אחר האנשת בובות הראווה

תיאטרון פוסט-דרמטי. תרבות צפייה.

אירה אורלוב, דרמטורגית

דווקא לא להשתמש בידע הזה באופן מייד, אלא להניח אותו בצד או לפחות להסכים שהוא לא הידע היחידי והנכון.

העבודה על ההצגה לא נבנתה כתנועה לעבר תוצאה ידועה מראש. להפך, זה היה תהליך שבו החומר יכול היה להתפשט לכיוונים שונים, לשנות את צורתו, להתנגד לקיבוע, להתפתל אינספור פיתולים וסוף-סוף לחשוף את ההיגיון הפנימי שלו. רק בשלב מסוים, קרוב לסיום התהליך, ניתן היה להתבונן בעמוד השדרה שנוצר, לבדוק האם כל מה שנבנה נשען עליו היטב, לארוז זאת בקפסולה דקה וגמישה, תוך כדי ניסיון לא לחנוק את השדה החי שצמח בתהליך. אל השדה הזה בכל פעם מחדש הפרפורמרים יכניסו את גופם, את קולם ואת מציאות היומיום שלהם – וככה השדה ימשיך לצמוח, לנוע ולנשום, גם אחרי שההצגה תעלה על במה.

אז מה יקרה אם נחליף את המאמץ "להבין" במאמץ "להיות"? ייתכן שיקרה דבר פשוט אך מהותי: נתחיל להשתמש באופטיקה המתאימה ביותר לסוג האירוע. לא האופטיקה הנכונה והיחידה, אלא אחת כזו שמעשירה, מרחיבה, מהדהדת ומאפשרת את המפגש הכי קרוב עם היצירה. אופטיקה כזו אינה מחייבת הסכמה או קבלה טוטאלית של המתרחש, אינה שוללת תגובה ביקורתית או התנגדות, היא רק מאפשרת לנו להימנע מתגובות אוטומטיות ולחוות תגובה מקורית, עשירה ומודעת.

התיאטרון הפוסט-דרמטי קיים כבר כמעט חצי מאה. ועדיין, פעמים רבות אנחנו ניגשים אליו עם ציפייה למבנה מסודר: עלילה ליניארית, דמויות בעלות קו פסיכולוגי עקבי, מהלך יחסים מובהק וכדומה. כאשר המרכיבים הללו אינם נוכחים או שהם מטושטשים במכוון, מתעורר בנו, היוצרים והצופים, דחף להכניס את החוויה לתוך מסגרת מוכרת. אנחנו עושים מאמץ כדי להבין את העלילה, למסגר אותה, לפרש אותה, להגדיר את האירוע מסביבה וכמעט לתכנן מראש את החוויה. אבל מה יקרה אם נחליף את המאמץ "להבין" במאמץ "להיות"? מה יקרה אם לא נמהר לפרש את החוויה בזמן אמת, אלא נאפשר למתרחש פשוט להתרחש?

כל מופע פוסט-דרמטי, כגון ההפקה הנוכחית של אדיפוס המלך בבימוי של אריאל נ. וולף, מאפשר לצופה לשנות את העמדה המוכרת של "מתבונן ומפרש" לעמדה של "נוכח ומשתתף". השינוי ממעמד של צופה למעמד של נוכח, כמובן, דורש לסמוך על צורת העבודה הזו. אבל יותר מכל, הוא דורש מהצופה לסמוך על עצמו ולאפשר לכל תגובה פיזית או רגשית שתתעורר בו – להיות.

הצופים והיוצרים עומדים מול אתגר דומה בתהליך הפוסט-דרמטי: שניהם נדרשים לשחרר דפוסי שליטה וידע מוכרים. הרי כל העוסקים במופע שולטים היטב במהלך הדרמטורגי: יודעים כיצד נבנה הסיפור, איך מתפתחת העלילה, מתי מגיע הקתרזיס ולכן מוביל הפתרון. אך בתהליך כזה, המשימה הכי קשה היא



1 התיאטרון הפוסט-דרמטי הוא זרם תיאטרוני עכשווי שהתפתח החל משנות ה-60 של המאה ה-20. המושג נוסח והוגדר לראשונה על ידי חוקר התיאטרון הנס-תיס להמן (Hans-Thies Lehmann) בשנת 1999. זהו תיאטרון שמתרחק ממבנים דרמטיים מסורתיים ומציע חוויה רב-שכבתית, מפורקת ומבוזרת. משמעות האירוע הפוסט-דרמטי נוצרת מתוך המפגש בין אלמנטים שונים על הבמה, ולא מתוך עלילה סגורה וליניארית.

מתוך העבודה על פוסטר ההצגה

האם הדימוי הזה מטריד או בוטה מדי?
שאלה שנשאלה בשיח היוצרים ומתוכנה התחדדה ההבנה
שהדימוי שנרצה ליצור צריך להיות מטריד אך גם משעשע.

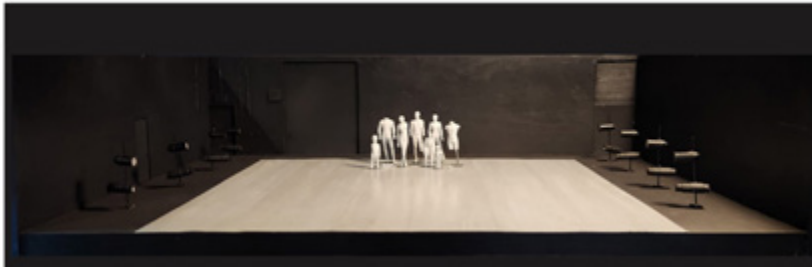
"כאלו נחפשו משהו פחדן
מורכב, יותר פאראנאלי!"

על עיצוב התפאורה

נועה סגל – אתגר, מעצבת התפאורה

שלושה שחקנים; במה כמעט ריקה; תחושת אלתור.

"אז אין ממש תפאורה?" שאלתי את הבמאי, אריאל וולף, בתחילת עבודתנו המשותפת. נקודת המוצא הייתה במה שמאכלסת אובייקט יחיד, כזה שהשחקנים יכולים להשתמש בו, להתייחס אליו, ולהמציא דרכו עולם.



השחקנים בונים את המקום; הם יוצרים את הסיפור. הבמה והאלמנטים שבה משמשים כמגרש משחקים: לא עולם בדיוני, אלא הבמה האמיתית של אולם שוטלנדר, אוניברסיטת תל-אביב. השימוש באובייקט ובמרחב התגבש בתהליך, בחדר החזרות, דרך חקירה ושינויים, ולא הוכתב מראש.



האובייקט שבחרנו הוא בובת תצוגה של חלון ראווה, אובייקט-ready made (אובייקט מוכן לשימוש) שמגיע עם היסטוריה צרכנית, ולא מתוכנן במיוחד כתפאורה. היא בדמות אדם, לא מסומנת, חלולה. היכולת לפרקה, להרכיבה מחדש או לתלוש לה גפיים פותחת מרחב לא רק של אלימות אלא גם של גרוטסקה, לעתים בוזזמנית.



מאקט התפאורה (קנ"מ 1:25), בעיצובה של נועה סגל-אתגר. צילום: שי דנקנר

במהלך העבודה בובה אחת הפכה לקבוצת בובות; היחסים בינן לבין עצמן וביניהן לבין השחקנים השתנו ללא הרף. הבובות העירומות הן אנונימיות והדבר מאפשר

"להליש" עליהן כמעט כל רעיון ונושא, כגון מערכות יחסים, שאלות על זהות ומאבקי כוח, וזאת תוך שמירה על האינטימיות והאותנטיות של ההתרחשות הבימתית.

כשהקהל מסתכל לראשונה על הבמה, הוא רואה קבוצת בובות – ריבוי שמייצר את התחושה שכולנו חלק מאותה חברה. כולנו הקבוצה, כולנו העם, גם השחקנים וגם הקהל.

השחקנים מספרים לקהל באלתור, כאן ועכשיו, משתמשים בחפצים יומיומיים, במכשירי התיאטרון ובבובות כדי לבנות ולהפריך מצבים בזמן אמת. באמצעות כל אלו, נוצר "מגרש המשחקים" שנבחן בחדר החזרות; זהו האופן שבו השחקנים פונים אל הקהל ומספרים את הסיפור – אותנטי, דחוס וממוקם על הבמה שמולנו.

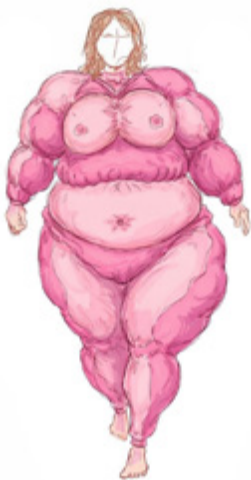
על עיצוב התלבושות

הילה שמואל, מעצבת התלבושות

יוצאת דופן היא חליפת ההשמנה המייצגת את יוקסטה, שעוצבה בהשראת שתי יצירות. האחת מקומית – הדמות **שושקה**, דמות קומיקס שאייר זאב אנגלמאייר ובהמשך הפכה לתלבושת עבור אנגלמאייר שהחל להסתובב בדמותה. שושקה הפכה בשנים האחרונות לפעילה פוליטית וחברתית ולדמות המזוהה עם מחאות בארץ.



היצירה השניה היא תערוכה של אמנית בשם דייזי קולינגרידג' (Collingridge). האמנית יצרה חליפות גוף גרוטסקיות העשויות בדים וריפוד. חליפות אלו מלאות בפרטים אנטומיים



סקיצה לתלבושת: הילה שמואל

בגוף האדם ומדגישות שומן, שרירים, גידים ואיברי מין. הגופים העשויים בטכניקת קווילט יוצרים דיסוננס בין האנטומיה המוכרת לנו לבין ההגזמה והעיסוק ביצרים וסיפוקם, וכן בין הטקסטורה הרכה ונעימה של הבד הממולא באקרילן למול טקסטורות המוכרות לנו

@collingridge



בגוף האדם שעלולות אף ליצור תחושת גועל כשהן חשופות.

העיסוק בהגחכה ובגרוטסק מופיע בהדרגה לאורך העיבוד ובתוכו שזור גם הומור, נון סנס ורנדומליות. כך גם פרטי הלבוש אקלקטיים, בהם נעשה שימוש יוצא דופן תוך התעסקות בלתי נגמרת של השחקנים – וכל זאת בשאיפה להפיק דימויים רבים ויצירתיים מהפריטים ולאפשר מרחב מגוון לפעולות פיזיות ובימתיות.

כשניגשתי לדיאלוג עם הבמאי לטובת עיצוב התלבושות למחזה **אדיפוס המלך**, ניסינו לחשוב מה בתלבושות יתמוך בגישה הבמאית, ויגרום למחזה הקלאסי להרגיש קרוב ורלוונטי למציאות שלנו. המטרה הייתה לייצר תחושת היכרות והזדהות בין השחקנים לקהל. הלוא הסיפור של אדיפוס מוכר לכולם ויתכן שההקשר המיתולוגי מעורר בקהל ציפייה שהעיבוד ישקף את הסיפור הרחוק כל-כך, המספר על התרחשויות בדיוניות שקרו לדמויות שאת שמן שמענו אי אז ושייכות לארץ רחוקה. דרך התלבושות ניסינו לגשר על הפער הזה וליצור קרבה בין הקהל לשחקנים הממחיזים על הבמה.

מכאן יצאנו למסע מרובה פרטי לבוש, עם מגוון טקסטורות והדפסים, לצורך יצירת מראה נוודי מהמסורות של מספרי סיפורים, ובהשראת מערכות לבוש עכשוויות. אלו מייצרים אפשרות לריבוי פעולות ויצירת דימויים בימתיים מבלי לנסות להגיע לריאליזם של יוון הקלאסית, אלא דווקא בשאיפה לכוון למבט מקומי ועכשווי. עוד מתאפשר לשחקנים באמצעות התלבושות להתקלף ולהתעטף, להתיר ולקשור, למתוח ולהסתיר, וזאת, בהתאם לשקרים ולהסתרה של הדמויות, או לחילופין בהתאם לחשיפת האמת, המתרחשת על הבמה במהלך החקירה שעורך אדיפוס. השחקנים הם מספרי סיפורים והם יכולים להיות כל אחד מאיתנו. הם ממחיזים את הסיפור, כשפרטי לבוש יומיומיים לעזרם, מפני שבסיבוב כזה או אחר של הסיפור או הגורל, כולנו אדיפוס, יוקסטה או הנביא העיוור, והאחריות על המציאות היא שלנו כמו שהיא של הדמויות בסיפור, אלו שנמצאות בעמדות הכוח ובהנהגה.

מכיוון שרצינו ליצור תחושה שהדמויות הן כאלה שניתן להיתקל בהן בהליכה ברחובות תל-אביב של ימינו, עשינו נעשה שימוש נרחב ב-ready-made ובגדי וינטג', ולא נתפרו תלבושות ספציפיות עבור הדמויות.



סקיצות לתלבושות: הילה שמואל

"מפלצת תלת-ראשית"

ראיון עם רע דשא, הגר זנדר ועמית לסרי על עבודת המשחק בהצגה

רע: אנחנו כאילו מספרים את הסיפור קצת "מבחוץ", ומעבירים ביקורת על אדיפוס והדמויות האחרות, אבל בסוף אנחנו מבינים שאנחנו לא מחוץ לסיפור – אלא אנחנו הסיפור: אנחנו והקהל. אנחנו בעצם שואלים אם אולי כולנו אדיפוס: עיוורים לאמת, ומנסים לסדר אותה כמו שהיא נוחה לנו.

אילו אתגרים ניצבים בעבודת משחק בהצגה מהסוג הזה?

הגר: נתחיל בכמות הטקסט. זו מסה רצינית ביותר. מחזה שלם שאת כולו חולקים שלושה שחקנים.

עמית: ונמשיך בזה שאנחנו כל הזמן קופצים מדמות לדמות, ומחזיקים גם את כובע המספר. זה לא מאפשר לנו להתבוסס בצורה פסיכולוגית – "סטניסלבסקאית" בדמות, וזה דורש המון ספונטניות, ולהחליף תקליט במהירות ובריכוז שיא.

רע: עוד רובד הוא שאנחנו נדרשים לעבוד יחד כמו מעין מפלצת תלת-ראשית. להיות מעין הרחבה האחד של השני. גם במובן טקסטואלי, כשאנחנו אומרים הרבה טקסטים יחד, אבל גם במובנים פיזיים. אנחנו מנסים לייצר תחושה של להקה שכבר עובדת שנים ביחד ומספרת את הסיפור בתיאום מושלם, ויחד עם זה להחזיק תחושה של ספונטניות.

עמית: אגב, האולם שאנחנו עובדים בו הוא חלל כל כך גדול, ואנחנו שלושה שחקנים, כך שגם זה דורש למתוח גבולות פיזיים וקוליים. בכל רגע אתה לא רק עושה את עבודתך, אלא שולח אדוות לכל שאר הבמה.

ואיך זה לעבוד עם התרגום של אהרן שבתאי? המשלב הלשוני גם יוצר אתגר?

עמית: מבחינת משלב לשוני זה מאד כיף. זו שפה לא יומיומית, לא מדוברת, קצת כמו שפה זרה. אבל אנחנו מפענחים אותה, ואז ברגע שידועים את המשמעות הנקייה, יש פתאום המון חופש, כי יש בתרגום מקצב כיפי ומשקל מתגלגל. יותר מזה, כשהמילה היא יחסית חדשה עבורנו, קל יותר "לצבוע" אותה באופן חדש בכל פעם, ולהתרחק מקלישאות שאנחנו רגילים אליהן בשפה היומיומית שלנו. למעשה, זה מרגיש שהזרות היחסית של המילים נותנת המון חופש.

המחזה "אדיפוס המלך" הוא אחת הקלאסיקות הגדולות ביותר בתולדות התיאטרון.

מה זה אומר עבורכם? כשחקנים לשחק בכזו קלאסיקה? איך ניגשים לעבודה כזו, כשהטקסט כל כך מוכר?

רע: בעיניי, קלאסיקה מאפשרת המון. היא כתובה היטב, ויש בה משהו מאוד פרקטי: הרצונות ברורים, המצבים ברורים, המבנה חזק.

הגר: העבודה עם אריאל, הבמאי, היא לפרק, ולחפש את הנקודות האנושיות בתוך הדבר הענק הזה. באדיפוס המלך שלנו אנחנו לא מחפשים את הדמויות הגדולות וההרואיות – אלא להיפך: את האנשים הקטנים.

רע: אנחנו ממש מפרקים את הקלאסיקה. נוגעים במחזה הכי גדול אולי EVER, אבל בעצם עובדים מתחתיו.

עמית: העובדה שכולם מכירים את הטקסט מאפשרת לנו לעבוד ברבדים נוספים: להביט בעין ביקורתית על הקריאה הרגילה של הטקסט, לחקור את העבודה שלנו אל מול המבט "הצפוי" של הקהל ביצירה ולהזמין את הקהל לשאול שאלות בנושאים הללו.

איך עבודת המשחק משרתת את הפרשנות הספציפית הזו של אדיפוס?

עמית: אנחנו עובדים כאן על מנגנון משחקי מעניין, שהוא לא רק "עבודת דמות": אנחנו כל הזמן מחזיקים לא רק את הדמות, אלא גם עמדה ביקורתית כלפיה. כזו שלועגת, מבקרת, חושפת את השקרים. אנחנו למעשה נדרשים כל הזמן להחזיק כמה צדדים: גם דמות, וגם פרפורמר, שמבקר את הדמות דרך הקצנה וגרוטסקה.

הגר: אנחנו בעצם כל הזמן פרפורמרים, שמביטים על הדמות מהצד ומבקרים אותה, וכך אנחנו קופצים מדמות לדמות. כל זה משרת את הפרשנות של אריאל, שלפיה לא אדיפוס הוא הקורבן – אלא דווקא העם. אדיפוס לא רוצה לראות או לחקור את האמת, והעם משלם את המחיר.

"وحش ذو ثلاثة رؤوس"

مقابلة مع ريع ديشه، هجار زندر وعميت لسري حول التمثيل في المسرحية

رياع: يبدو أننا نروي القصة "من الخارج" وننتقد أوديب والشخصيات الأخرى، لكننا ندرك في النهاية أننا لسنا خارج القصة؛ نحن القصة نفسها: نحن والجمهور. ما نفعله هو أننا نتساءل عما إذا كنا جميعنا مثل أوديب: عميان عن الحقيقة ونحاول تنظيمها بالشكل المناسب والمريح لنا.

ما هي التحديات القائمة أمام التمثيل في مسرحية من هذا النوع؟

هجار: بداية، حجم النص وكميته - مسرحية طويلة وهائلة تقع على كاهل ثلاثة ممثلين فقط.

عميت: هذا بالإضافة إلى تنقلنا المتواصل من شخصية إلى أخرى وتأديتنا لدور القاصّ أيضًا. لا يسمح هذا بالانغماس في الشخصية بطريقة "ستانيسلافسكية"، ويتطلب قدرًا كبيرًا من العفوية والتركيز.

رياع: هناك جانب آخر هو أننا مطالبون بالعمل معًا كوحش ذي ثلاثة رؤوس وأن نكون امتدادًا لبعضنا البعض، نصيًا، عندما نؤدي نصوصًا كثيرة معًا، أو جسديًا أيضًا. نحاول خلق شعور بكوننا فرقة موسيقية تعمل منذ سنوات معًا وتروي القصة بتناغم تام، وفي الوقت نفسه نحافظ على عفوية ما.

عميت: القاعة التي نعمل فيها واسعة جدًا ونحن ثلاثة ممثلين فقط. يتطلب هذا توسيع حدودنا الجسدية والصوتية، مؤثرين بذلك على خشبة المسرح بأكملها.

كيف كانت تجربة العمل مع النص بترجمة أهارون شابيتاي؟ هل كانت لغته العالية بمثابة تحدٍ إضافي لكم؟

عميت: لغويًا، كان الأمر ممتعًا للغاية. لغة النص غير يومية أو محكية، بمثابة لغة أجنبية حتى. لكننا نفك رموزها، ومعرفه معناها الحقيقي منحنا حرية كبيرة لأن لها إيقاع ممتع وسلس. هذا بالإضافة إلى أنه، عندما تكون الكلمة جديدة نسبيًا، يسهل علينا "طلائها" بشكل جديد كل مرة والابتعاد عن الكليشيهات التي اعتدنا استخدامها في لغتنا اليومية. أعتقد أن غرابة الكلمات تمنحنا حرية كبيرة، في الحقيقة.

مسرحية "أوديب ملكًا" هي إحدى أعظم وأهم الأعمال الكلاسيكية في التاريخ المسرحي. ما الذي يعنيه هذا لكم، كممثلين، أن تمثلوا في مسرحية كلاسيكية كهذه؟ كيف تتعاملون مع نص مألوف للغاية؟

رياع: أعتقد أن الكلاسيكيات تمنح الممثلين الكثير، فهي مكتوبة كما يجب وتنطوي على جانب عملي للغاية: النوايا والمواقف واضحة والهيكل متين.

هجار: انطوى العمل مع المخرج، أرثيل، على تفكيك وبحث النقاط البشرية في هذا الشيء العظيم. لا نبحت في أوديب ملكًا، من إنتاجنا، عن الشخصيات العظيمة والبطولية - بل عن الناس البسيطة.

رياع: نفكك العمل الكلاسيكي تمامًا؛ نعمل مع أعظم عمل في العالم لكننا نتمرد عليه تمامًا.

عميت: حقيقة أن النص مألوف للجميع تتيح لنا البت والعمل مع مستويات إضافية: النظر إلى القراءة المعتادة للنص بعين ناقدة، استكشاف عملنا مقابل وجهة نظر الجمهور "المتوقعة"، ودعوته لطرح الأسئلة حول هذه القضايا.

كيف يخدم التمثيل التفسير المحدد الذي تقدمونه للمسرحية؟

عميت: نعمل هنا مع منظومة تمثيل مثيرة للاهتمام لا تقتصر على "تجسيد الشخصية" فقط. لا نكتفي بتقمص الشخصيات بل نتخذ موقفًا ناقدًا تجاهها، يسخر منها، ينتقدها، ويكشف أكاذيبها. يطالبنا العمل في المسرحية بأن نكون الشخصية نفسها وكذلك مؤديها الذي ينتقدها من خلال تجسيدها بمبالغة وجروتسكية.

هجار: نؤدي ونمثل طوال الوقت؛ ننظر إلى الشخصية من منظور مختلف ومنتقدها، وهكذا نتنقل من شخصية إلى أخرى. يخدم هذا تفسير أرثيل الذي يرى أن ضحية المسرحية هي الشعب، وليس أوديب الذي لا يريد رؤية الحقيقة أو البحث عنها، بينما يدفع الشعب الثمن.

על יצירת הדימוי לפוסטר ההצגה

יונתן בק



להיות הגיבור הטרגי". וולף מחדד את האתגר שבחיפוש אחר דימוי כאשר המחזה הוא כל כך קאנוני: "רציתי שעדיין נראה בדימוי את **אדיפוס המלך** עם הסממנים המוכרים לנו כל כך, אבל באותו

הזמן שנבחין שנקודת המבט היא גם אחרת. שמשוהו בפרספקטיבה של הצפייה השתנה. זה ניסיון שהפוסטר יכול דימויים מהחומר המקורי, הקלאסי – אבל גם ייצור התחלה של מערכת יחסים אחרת, חדשה, מול הקהל, ויאפשר פתיחה של שיחה עוד בטרם ההגעה לאולם. שיחה בין עולם הדימויים שהקהל כבר צבר מההיכרות עם הקאנון, לבין עולם דימויים חדש שמזמין מבט אחר על הטרגדיה."

כך, יצאו קונסון, רוזן, וולף וצוות התיאטרון לתקופת חיפוש אחר הדימוי להצגה **אדיפוס המלך**. החיפוש התחיל בתוך העולם של בובות ובובות ראווה, בתפר שבין טרגדיה לפארסה, ובמפגש שבין החדש לישן, הקלאסי וה"פופי". בהמשך, התגבשה ההבנה שתגויס לצוות גם אנימטורית, מיקה חזן בלוס, שתנפיש את הדימוי ותעניק לו תנועה וחיים נוספים. לפתע עולם חדש של דימויים צף ועלה: בובות ראווה שהולכות ונתקעות בעיוורון בקירות, כמו במשחקי מחשב, או דמויות מסאות'פארק שמעוורות את עיניהן. ויכוחים עזים צצו לגבי השימוש ב-AI, יתרונותיו וחסרונותיו, וגם לגבי מידת הישירות והחריפות של הדימוי, ההתאמה שלו לקהלים שונים ועוד.

"בסופו של דבר הבחירה בדימוי שיש בו ריבוי של דמויות הייתה המפתח לפתרון", אומר וולף. "וזוה גם מתכתב עם החקירה במחזה. השאלה הזהותית: האם רק אחד רצח, או שמא רצחו רבים?". וולף מוסיף: "בחרנו ליצור את הדימוי ב-AI, שהצליח להיות מענה לדיאלוג ארוך מאוד, ולתת אפשרויות רבות לדייק ולבחור מתוכן. באופן מעניין בבחירה הזו יש גם מן קריצה למחזה שעוסק בגורל. באירוע שמוכתב מראש. אנחנו שואלים את עצמנו מי הביא את תבאי למצב בו היא נמצאת? האם יש יד מכוונת, גורל מוכתב מלמעלה – כמו יצירת ה-AI – או שהאדם עצמו והחברה מביאים על עצמם את גורלם?"

"בסוף הצלחנו לעשות משהו שהוא גם אמנותי, מוזר ועם הומור, אבל גם אומר בצורה חד-משמעית: 'הנה הצגת תיאטרון!', כך שאני מרוצה", מסכם רוזן.

היום יותר מתמיד, ישנה חשיבות לדימוי שהתיאטרון בוחר כדי לקדם הצגה מסוימת. עוד לפני שהקהל נחשף לכל מידע על ההצגה – הוא נחשף לדימוי שבפוסטר. ולפעמים, הוא נחשף לדימוי עשרות פעמים, שוב ושוב, באופן ממומן, ברשתות החברתיות. ההחלטה האם לצפות בהצגה מסוימת מושפעת פעמים רבות לא רק מהמחזה או מהיוצרים והשחקנים, אלא גם מהרושם הראשוני שיוצר הדימוי החזותי.

אז איך יוצרים את הדימוי לפוסטר? איך חושבים עליו? ומה עומד מאחורי החיפוש אחר דימוי?

דינה קונסון, מעצבת תפאורה ותלבושות, היא גם המעצבת הגרפית של תיאטרון האוניברסיטה. קונסון אומרת שחשוב לה למצוא דימוי "שלא יהיה 'אילוסטרציה' של מה שאנחנו נראה בהצגה. הדימוי צריך לתפוס את העין ולהפעיל את הקהל: לסקרן, להעלות מגוון אסוציאציות, לגרום לצופה להתעכב ולשאול שאלות". קונסון מוסיפה ש"כיום, רוב הפוסטרים של ההצגות בתיאטראות הרפרטואריים הם צילום מבויים של שחקני ההצגה, שמהווה איזשהו ניסיון להידמות לכרזות של סרטי קולנוע. זהו פספוס: זה ניסיון לקחת נתח מההצלחה של הקולנוע, אבל יש כאן אובדן של מסורת שלמה של כרזות תיאטרון, שיכולות להיות יצירות אמנות של ממש".

טל רוזן, המשווק של התיאטרון (וגם אמן פלסטי ומשורר), מוסיף זווית אחרת בהקשר לבחירת הדימוי ועיצובו: "כאשר אני ניגש לדיאלוג מול המעצבים לצורך פרסום הדימוי לקהל הרחב ברשתות החברתיות – אני לרוב נדרש להחליש את קול האמן שבתוכי, ולהתרחק ממשוהו 'חדשני ואמנותי'. כמשווק, אני רוצה שאפילו עוד לפני שאנשים קוראים את הטקסט בפוסטר אשר מופיע מולם, הם יבינו ישירות מהאמצעים החזותיים מהו התוכן (ההצגה) ומהי הפעולה שהם מוזמנים לבצע: רכישת כרטיס. רוזן מספר שבדרך כלל הוא משתדל לא לעבוד ישירות מול יוצרי ההצגה ביצירת התוכן השיווקי, אך כאן נוצר דיאלוג ישיר לגבי בחירת הדימוי בינו לבין אריאל נ. וולף, במאי ההצגה, כך שהיה צורך "למצוא שפה שיווקית שתהיה מקובלת על שנינו".

מבחינתו של וולף, "נקודת המוצא לחיפוש הדימוי לפוסטר הייתה הקריאה הנוכחית והמחודשת שלי את המחזה, בה הגיבור הטרגי הוא העם, ולא בהכרח אדיפוס עצמו. אני מחפש את האפשרויות בהפקה לשים את ה-Spot עלינו, על הקהל. אני חושב שאחרי כל כך הרבה שנים של טרגדיה, ובטח בתקופה הנוכחית שבה אנו חיים, זה בהחלט זמנה של החברה

לאורך התוכניה, הקוראים מוזמנים לצפות בשלבים השונים של החיפוש שלנו אחר הדימוי לאדיפוס המלך, חיפוש שהלך והתגבש בדרכים עקלקלות עד לתוצאה הסופית...

דף הכנה לצפייה בהצגה – למגמות תיאטרון ובתי ספר

יונתן בק, מנהל המחלקה החינוכית

אז... איך ניגשים לצפות בהצגה כמו אדיפוס המלך?

מומלץ: קיראו את החלק "על ההצגה" בתוכניה. נסו לחלץ מהטקסט של הבמאי את פרשנותו למחזה; נסו להבין בעזרת הטקסט של הדרמטורגית מהו תיאטרון פוסט-דרמטי במובן העמוק של המילה; קיראו על התפאורה, התלבושות ועל עבודת המשחק.

הנה כמה דברים ששווה להביט עליהם, ושאלות שכדאי לשאול את עצמנו:

1 אריאל נ. וולף, במאי ההצגה, בחר להעביר את מרכז הכובד של ההצגה מטרגדיה של השליט היחיד – לטרגדיה של העם כולו.

נסו לחשוב:

- באילו אופנים הבחירה הפרשנית הזו באה לידי ביטוי בהצגה?
- מה הקשר בין בובות הראווה לבין הבחירה הפרשנית הזו?
- איך הבחירה הזו מתבטאת ביחס שבין הקהל לבמה בהצגה?

2 בהצגה, יוון העתיקה כמעט שלא נוכחת מבחינה חזותית – ובמקומה, ניתן לראות סממנים שונים של החברה הישראלית בת ימינו:

- באילו אמצעי בימוי, משחק ותלבושות הבמאי משתמש על מנת להעביר את הזרקור לחברה הישראלית?
- מהי הטרגדיה של החברה הישראלית בימינו, לתפיסתכן.ם?
- מהי הביקורת המובלעת בהצגה, לדעתכן.ם, כלפי החברה הישראלית, על כלל חלקיה?

3 במובנים מסוימים, אנחנו חיים בעידן פוסט-דרמטי. את הטרגדיה של אדיפוס כולנו מכירים. בהצגה שלנו, הזרקור מופנה מתהליך ה"הכרה" הטרגי שעובר על אדיפוס במחזה המקורי – לפארסה שעוברת על החברה כולה בעקבות תהליך החקירה.

- מהם מאפייני ז'אנר הפארסה, ובאילו אופנים נבנית הפארסה בהצגה?
- האם וכיצד המעבר בין טרגדיה לפארסה קשור למעבר בין דרמה לפוסט-דרמה?
- ובאילו אופנים נוספים ההצגה היא פוסט-דרמטית?

בנוסף, אנחנו ממליצים לשים לב:

- * לעבודת המשחק ולשימוש של השחקנים. בשפה העברית.
- * לרגע הסיום המפתיע: מה קורה שם לדעתכן.ם?
- * לשאלת האחריות שעולה לאורך ההצגה (מי אחראי לפארסה הטרגית הזו?)
- * לבחירה לעבוד עם שלושה שחקנים. ובלבד. למה?
- * לרגעי הוידאו בהצגה: אילו רבדים הם מוסיפים?
- * לבחירות המוזיקליות – מה הן משקפות?
- * כיצד עבודת התאורה משקפת את פרשנות הבמאי?

שער שני:

אדיפוס המלך:

נקודות מבט פרשניות



אדיפוס המלך, הבימה, 1947. שמעון פינקל בתפקיד אדיפוס וחנה רובינא בתפקיד יוקסטטה. צלם לא ידוע.



כאן גיבא אראא אג הסרט אדיפוס המלך
של הבמאי האיטלקי המפורסם, פייר פאולו
פאזוליני (1967):

פרשניות
וציבורים
לאדיפוס המלך

ההצגה הראשונה של אדיפוס בארץ ישראל

פרופ' נורית יערי

טקסט זה נערך וקוצר מתוך המאמר "אדיפוס המלך" / סופוקלס, תיאטרון הבימה, 1947" מאת פרופ' יערי ז"ל שפורסם ב"אתר התיאטרון הישראלי". לטקסט המלא, אנא סרקו את הברקוד.



לראשונה על הבמה העברית את אדיפוס, קריאון, יוקסטה, טירסיאס והמקהלה דיברו בשפת הנביאים. טשרניחובסקי שמר על מבנה השורות במקור וחיפש בעברית המקראית את המילים שידגישו את הקול הארכאי של העלילה. בו בזמן הוא ניתב את העלילה למרחב התיאטרוני שבין שתי התרבויות, למשל הוא הרבה לקרוא לאל היווני "אלוהים" ובחר בקפידה מילים מלאות רגש וחמלה בפנייתו של אדיפוס לבני עמו.

התרגום של טשרניחובסקי הדגיש את בעיות הביצוע: הוא נעשה באוקראינה לפני עלייתו לארץ, ולכן הודגשו ההבדלים בין העברית שבה נכתב לזו שהתפתחה מאז 1896 בארץ ישראל מבחינת אוצר המילים וההיגוי. התברר שאת הטקסט של טשרניחובסקי צריך להתאים לטקסט משוחק, שהשחקנים יוכלו לדבר בשטף ושהקהל יקלוט בשמיעה ראשונה. היות שטשרניחובסקי כבר לא היה בין החיים, פנה התיאטרון לאברהם שלונסקי, משורר צעיר וחדשן בשפה ובשירה העברית המודרניסטית, בבקשה להפוך את הטקסט המקראי לטקסט בימתי. אמנם שלונסקי לא ידע יוונית, אבל הוא הפיח במשפטים מקצב שוטף ומוכר לאוזנו של הקהל הארצישראלי.

ההצגה **אדיפוס המלך** הפכה לחגיגה לשפה העברית. התרגום נגע ללבם של הצופים ושל סוכני התרבות בארץ וזכה לביקורות נלהבות: "הישג נעלה ללשון העברית, המוסרת את עושר הגוונים של המקור היווני במוזיקליות מופלאה", כתב מונק; ודב בר מלכין שיבח: "חג לשירה העברית שאחד מגדולי משורריה נתן את הדיבר בפי היווני הגדול".

עיצוב הבמה

כשהגיע לתל אביב, כבר היה גת'רי במאי בעל שם באנגליה ומחוצה לה ושימש כמנהל האמנותי של האולד ויק. עד עבודתו בהבימה לא ביים גת'רי טרגדיות יווניות, אך לאור היכרותו את יכולתם האמנותית של שחקני הלהקה ידע שהוא יכול לסמוך עליהם שיעזרו לו לפתח את הכיוון האמנותי שבו בחר. התמונות מההצגה מדגימות בבירור את החדשנות שהוטבעה בשפת הבמה, גם בזכות החיבור בין הבמאי למעצב התפאורה שלום סבא. בדימוי החזותי על הבמה קיימים כל מרכיבי המודל התמונתי של יוון העתיקה. מודל זה הפך למוסכמה חזותית לכל הצגה

ב-9 בפברואר 1947 עלתה על במת תיאטרון הבימה בתל אביב ההצגה הראשונה של **אדיפוס המלך** מאת סופוקלס בבימויו של הבמאי האנגלי הנודע טיירון גת'רי (Guthrie). הצגת הטרגדיה היוונית העתיקה בתרגומה לעברית הפגישה לראשונה על במה אחת את התרבות היהודית ("ירושלים") עם תרבות יוון הקלאסית ("אתונה") והייתה המפגש הראשון של יוצרים וצופים ארצישראליים עם הטרגדיה של סופוקלס משלהי המאה החמישית לפני הספירה באתונה. עוצמת האירוע בתל אביב בימים שבהם עיצבה החברה היהודית את דרכה במסגרת מדינית ותרבותית עצמאית, מודרנית ודמוקרטית, הצביעה על החיבור שנוצר באתונה בשלהי המאה השישית בין הצגות הטרגדיה לבין כינון הדמוקרטיה. האירוע הציב את **אדיפוס המלך** כאבן פינה חשובה בתולדות התיאטרון העברי-ישראלי.

אדיפוס המלך הוצגה בתל אביב בתקופה סוערת מבחינה חברתית ופוליטית. החזרות התנהלו בסמיכות זמנים לפעולות של אצ"ל ולח"י נגד האנגלים ולעזיבתם את הארץ, ועל רקע ניסיונות של קבוצות לוחמים יהודים וערבים להשיג את השליטה באזור. הצגת הבכורה התקיימה שלושה חודשים לפני ההכרזה על הקמת מדינת ישראל, בזמן שניצולי שואה שניסו להגיע לארץ נחסמו על ידי הצבא הבריטי ונשלחו למחנות עקורים בקפריסין. גת'רי סיפר שנסיבות אלה הוסיפו מסגרת תיאטרלית לחזרות.

תרגום המחזה לעברית

גת'רי לא ידע עברית, ולכן השחקנים הם שבחרו את התרגום. למעשה, התרגום הראשון והיחיד של המחזה מיוונית עתיקה לעברית נעשה בידי המשורר והמתרגם שאול טשרניחובסקי ב-1929. טשרניחובסקי, שעירב בשירתו את המורשת היהודית עם הערצה לאמנות היוונית העתיקה ולאדיאל היופי ההלני (המתואר בשירו "לנוכח פסל אפולו"), תרגם את **אדיפוס המלך** (כמו גם את **האיליאדה** ו**האודיסיאה**) בתחושת שליחות למען המפעל הציוני ובשאיפה רומנטית להקים ספרייה עברית של אפוסים לאומיים.

טשרניחובסקי בחר לתרגם את המחזה בשפת המקרא, מכיוון שהאמין שבאמצעותה יוכל להעביר את העושר הלשוני של המקור, והשתמש בה כגשר בין "כאן ועכשיו" ל"שם ואז". כך, השחקנים ששיחקו

של טרגדיה קלאסית על במות אירופה החל מאמצע המאה ה-19 וכלל את העמודים, את המדרגות ואת המזבח. הבמה הייתה פשוטה ואפורה, אך שידרה עוצמה. ארבע מדרגות רחבות שנראו בחלקן, בקדמת הבמה ובשמאל במה (במבט מן הקהל), רמזו למבנה מדורג בצורת ח'; וכיוון שהקו הימני של אותה ח' לא נראה על הבמה, אלא הושאר להשלמה בדמיונם של הצופים, נוצרה תחושה של מבנה גדול הרבה יותר מזה שנגלה לעיניהם. בתחתית המדרגות נוצר שטח משחק שהזכיר אורקסטרה מלבנית, מקום ריקודה של המקהלה בתיאטרון היווני. המדרגות הובילו למשטח מוגבה, מעין במה, ועל חלקו הקדמי, זה הפונה אל פני הקהל, התרוממו ארבעה עמודים מעוגלים. גם כאן, העובדה שכותרתם לא נגלתה לעיני הצופים תרמה לרושם של עמודים שגודלם כעמודי הענק הקלאסיים.

בתחום התלבושות העדיף סבא לעבוד על בסיס המודל של הבגד הקלאסי המוכר מהפיסול היווני ומציורי הכדים היווניים. על הרקע האפור של הבמה הודגשו התלבושות בצבעיהן: מעל בגד תחתון לבן לבשו השחקנים גלימות צבעוניות: אדיפוס באדום, קריאון בכחול. בכל התלבושות יצרו עודפי הבד קפלים מרובים, שחוברו בסיכה מעטרת על הכתף. הפאות היו מסוגננות בתלתלים קלאסיים. זקנו של טירסיאס היה בסגנון פראי, התחבר לשער ראשו ויצר מסגרת מיוחדת לפניו. האיפור היה בסגנון האקספרסיוניסטי הכבד, שהיה נהוג בהבימה. על הבמה אפיין איפור זה את הדמות כ"מסכה", דבר הנראה היטב בתמונות מההצגה.

בימוי ומשחק

שני רכיבים חשובים אפיינו את גישתו הפרשנית של גת'רי והכתיבו את סגנון הבימוי שלו בהפקה זו: הוא שבר את האחדות הקולית של המקהלה בטרגדיה היוונית והפך אותה לקבוצת פרטים. לכל אחד מאנשי המקהלה נתן אפיונים אישיים ייחודיים. הרכיב השני קשור לעיצובן של תמונות הבמה. מבקרים וצופים התרשמו עמוקות מתמונת התחנונים בפתיחה, אשר בה שוכבים הכוהן ואזרחי העיר על מדרגות הארמון בשעה שאדיפוס מופיע בפתח הארמון מעל ראשיהם.

מי שמכיר את סגנון המשחק של הבימה הוותיקה לא יתקשה לשמוע באוזני רוחו את השחקנים הדגולים מופיעים על הבמה ומשחקים בסגנון טרגי יהודי-

רוסי עמוק, במבטא רוסי כבד, בלב רחב ותוך רצון עז לרגש את הקהל. הדבר היה ברור במהלך החזרות ובהצגה. פינקל (ששיחק את אדיפוס) הזכיר הערת בימוי שהעיר גת'רי לרובינא (יוקסטה): "עליך לשחק לביאה לוחמת ולא כאם יהודייה בוכייה". הערה זו מדגימה כיצד חדרה "ירושלים" ל"אתונה" בהרגלי המשחק של השחקנים, שהרי אותו הבכי, שלא התאים ליוקסטה באדיפוס המלך של גת'רי, היה לשם דבר בהצגותיה ה"יהודיות" של רובינא. קשה לומר בוודאות כיצד השפיעה ההערה על הביצוע של יוקסטה, אך מהביקורת ניתן לראות כי תעצומות הרגש שטפו את הבמה: "לא על נקלה יישכחו מלבנו מעמדים כגון זה, שבו היא שופכת את תחנוניה בפני האלים, ליד אש הקטורת, או כשהיא פורצת בצעקה נואשת בהיוודע לה האמת על אדיפוס", כתב א. בץ.

התגובות להצגה

ההצגה זכתה להצלחה רבה בקרב הביקורת. "חג בתיאטרון הארצישראלי", הצהירה כותרת מאמרו של מלכין בעל המשמר בבוקר שלאחר הבכורה, ב-28 בפברואר 1947. ואכן, ההצגה הראשונה של **אדיפוס המלך** הייתה אירוע חשוב בתל אביב. מתוך רצון למסגר את ההצגה כאירוע מכונן התמקדו המבקרים בראש ובראשונה במפגש התרבויות. א"ב יפה תיאר את חגיגות האירוע: "פגישה גורלית, פגישת השלמה, בין התרבות העברית והתרבות היוונית שמחלוקת דורות הפרידה ביניהן." אולם בניגוד להתקבלות בקרב הביקורת, ההצגה לא הצליחה לדבר על לבו של הקהל הרחב, לא עוררה עניין בדיאלוג בין "אתונה" ו"ירושלים" ונחלה כישלון קופתי. קשה להעריך כמה מהצופים בקהל מעורב זה הכירו את התרבות הקלאסית וראו בה חלק בלתי נפרד מתרבותם.

עם זאת, כיום, במבט לאחור, ברור שההפקה שימשה אירוע יוצא דופן בתיאטרון ובתרבות הישראלית של התקופה. לראשונה, על במת תיאטרון הבימה, הקימה "ירושלים" לתחייה את "אתונה" - בפאתוס, במחוות ובמקצב ייחודיים רק לה - והעניקה לטרגדיה היוונית חיים חדשים מול קהלים חדשים, וליוצריו העתידיים של התיאטרון הישראלי - מרחב התנסות אמנותי חדש.

לקרוא את הסימנים: אדיפוס המלך כחקירה פלילית

ד"ר שלומית שלגו-איגר

יציע חסינות למוסרי מידע, יאיים על מי שיסתר מידע, וינקוט במגוון שיטות חקירה שהיו מקובלות באתונה הדמוקרטית.

הצופים בהצגת התיאטרון שיצר סופוקלס במאה החמישית לפנה"ס היו אזרחי אתונה. הם הכירו את המיתוס שעליו מבוסס המחזה, וגם את הפרוצדורה המשפטית המקובלת בעירם. כאזרחים, הם שירתו בפועל כמושבעים בבתי המשפט של הפוליס, כך שהם התמצאו בשיטות החקירה וברטוריקה המשפטית המשובצת במחזה.

החקירה שמנהל אדיפוס מבוססת על המוסכמות המשפטיות באתונה הדמוקרטית. במאה החמישית לפנה"ס לא הייתה באתונה משטרה ולא היו חוקרים או עורכי דין מקצועיים. החקירה והטיעון היו באחריות האזרחים, שנדרשו לאסוף מידע, לתבוע ולהגן על ענייניהם בעצמם בפני בית המשפט. חקירת רצח הייתה מתקיימת בפורום ציבורי כחלק בלתי נפרד מהדיון המשפטי. היא התבססה על עדויות, חקירה בעל־פה ועימות רטורי בין גרסאות. לא מפתיע אם כן שגם במחזה, אדיפוס יוזם ומנהל את החקירה בעצמו ובאופן פומבי, וכפי שמקובל היה באתונה הוא מתפקד כחוקר וכתובע בעת ובעונה אחת.

הצהרתו האירונית של אדיפוס שילחם עבור לאיוס "כאילו הוא אבי" (264) נועדה לבסס את סמכותו המשפטית לתבוע את הרוצח, שכן לפי החוק האתונאי, רק קרוב משפחה של הנרצח היה רשאי לפתוח בהליך של תביעת רצח. עם זאת, עבירת רצח נתפסה באתונה כפגיעה בקהילה כולה ורצח לא פתור הוא **טומאה** (Miasma) המזהמת את הקהילה ומחייבת בירור וענישה – גם אם חלף זמן רב.

לפיכך, חקירת הרצח במחזה אינה רק אמצעי עלילתי, אלא שחזור דרמטי של זירת בית המשפט האתונאי. הדיאלוגים הסוערים שבין אדיפוס לטירסיאס ובין אדיפוס לקריאון, מעוצבים כ**עימותים משפטיים** (Agon) שהיו מקובלים באתונה, וכללו חילופי האשמות וניסיונות לערעור אמינות וחשיפת מניעים סמויים. אדיפוס חוקר את העדים בטכניקות רטוריות של תשאול ולנחקר, כפי שמזכיר טירסיאס, מגיעה זכות שווה לטעון את טענותיו, ממש כפי שהיה מקובל בבתי המשפט של אתונה: "גם לי יש זכות לטעון טענותי, בכך אנו שווים" (408-409).

במסגרת זו אדיפוס מתגלה כחוקר נחוש. הוא יוזם ומוביל את החקירה, מנסח את שאלותיה ומכתיב את קצב התקדמותה. הוא מנהל את תהליך איסוף המידע באופן תקיף ולעיתים תוקפני, ולא מהסס ללחוץ על

ההתייחסות הפרשנית למחזה אדיפוס המלך לאורך הדורות עסקה בעיקר בגורל, מנהיגות, ידיעה ועיוורון. אולם ניתוח דרמטי של מבנה העלילה, רצף הפעולות ואוצר המילים חושף ממד נוסף: המחזה בנוי כחקירה פלילית של רצח. תבנית החקירה מארגנת את מהלך העלילה, ומספקת הצדקה למרכיביה הדרמטיים – אשר מזכירים תעלומה בלשית מודרנית, אבל גם את שיטות החקירה באתונה העתיקה.

המחזה נפתח במצב חירום: העיר תבאי מוכת מגפה, תושביה סובלים והפוליס (עיר-מדינה ביוון העתיקה) במשבר. המגפה נתפסת במונחים דתיים כעונש אלוהי על עבירה שטימאה את הקהילה. האורקל מדלפי קובע כי הפשע שגרם למגפה הוא רצח המלך לאיוס שמעולם לא פוענח, והפתרון למשבר כרוך בגילוי זהותו של הרוצח. בחירתו של אדיפוס לפתוח ב**חקירה** מעבירה את מוקד העלילה מהמישור המיתי-דתי לזירה האזרחית, ומכאן מתחיל הבירור: לא בפעולות דתיות כגון תפילה או הקרבת קורבן, אלא בחקירה.

כבר בנקודה זו מתגלה ההקבלה לחקירה פלילית באתונה הדמוקרטית. האל אפולו (באמצעות האורקל) ממלא תפקיד מקביל ל**מודיע** (Menytes) שמדווח על הפשע לרשויות. קריאון משמש כ**עוזר משפטי** (Synegoros) המסייע בהעברת המידע והצגתו. במובן זה פתיחת המחזה מקבילה לשימוע הפותח הליך משפטי בבית המשפט העממי של אתונה, בו היתה מוצגת לציבור התשתית העובדתית של תיק החקירה.

המחזה מורכב משני מישורי זמן: האחד הוא סיפור הרצח שהתרחש בעבר, השני הוא עלילת החקירה שמתקיימת בהווה הדרמטי וחושפת בהדרגה את האמת הקשה. הצופים אינם עדים למעשה הרצח, אלא לניסיון לשחזרו בדיעבד באמצעות עדויות, זיכרונות ורמזים. הפיצול המבני בין זמן הפשע לזמן החקירה הינו מאפיין מובהק של הז'אנר הבלשי המודרני, שבמרכזו חקירת פשע שאירע בעבר.

את החקירה במחזה מוביל אדיפוס. הוא לוקח על עצמו את האחריות לפענוח הרצח ומצהיר על כך בפומבי: "אתחיל אני ושוב אחקור ואגלה" (132); "עכשיו סמכויותיו [של לאיוס] הן בידי [...] ובכל דרך אשתדל למצוא את הרוצח ולתפוס אותו" (259-266). בדברים אלו הוא מגדיר את החקירה כעניין אישי ופוליטי כאחד. כמלך, אדיפוס משוכנע שחשיפת האמת תשיב את הסדר על כנו ותסיר את הקללה מהעיר. כחוקר-בלש, הוא חותר לפענח את התעלומה. לשם כך הוא יאסוף עדויות, יחקור עדים, יתעמת עם מודיעים,

הנחקרים ולא אלץ אותם לדבר. הדיאלוגים של אדיפוס עם טירסיאס, ולאחר מכן עם יוקסטה, עם השליח ועם הרועה, מעידים על חוקר שלא מוכן להסתפק ברמזים אלא דורש הודאה מפורשת – ומתעקש להמשיך את החקירה עד ששיג אותה.

עם זאת, אדיפוס החוקר לוקה בעיוורון מובנה. הוא מנהל את החקירה מתוך הנחה שהאמת מצויה תמיד מחוצה לו, ולכן מפנה את חשדו כלפי הזולת: טירסיאס מואשם בהסתרה, קריאון בקנוניה והעדים מוצגים כמי שמתחמקים או משקרים. כבר בשלב מוקדם מטיח בו טירסיאס את האמת: "מטמא הארץ הוא אתה" (353), וכדי להסיר ספק הוא מבהיר: "אתה אותו רוצח שחיפשת" (362). אך אדיפוס דוחה את הדברים בביטול. האמת אינה נסתרת; היא נאמרת בגלוי, אך אינה מתקבלת.

והסימנים אכן גלויים. הנבואות הישנות, סיפור הצומת שבו נהרג לאיוס, זיכרון התינוק שננטש, משמעות השם "אדיפוס" והצלקות שעל רגליו – כולם מצביעים לעבר אותה מסקנה. אלא שאדיפוס מפרש את העדויות מבעד לציפיותיו המוקדמות. הוא דוחה כל מידע שסותר אותן ומסביר לעצמו כל ראייה נוספת כך שתתאים לתפיסה שכבר גיבש. בהדרגה מצטברים הפרטים ונרקמת רשת צפופה של ראיות המתהדקת סביבו. הבעיה אינה מחסור במידע, אלא חוסר יכולתו של הבלש להבין את משמעות המידע שבידיו: אדיפוס לא מסוגל לחבר בין הנתונים ולראות את התמונה בשלמותה. כך החקירה לא חושפת עובדות חדשות, אלא מחייבת אותו לקרוא ולהבין מחדש את מה שהיה גלוי לעין מההתחלה.

בז'אנר הבלשי, החקירה מכוונת להשבת הסדר: גילוי האמת מוביל בדרך כלל לחשיפת הפושע ולשיקום האיזון החברתי. הבלש הוא גורם חיצוני למעגל הפשע, והצלחתו תלויה בין השאר ביכולתו להישאר ניטרלי. אך בטרגדיה אדיפוס המלך, החוקר מעורב בפרשה עד צוואר ולכן החקירה מובילה לתוצאה אישית קשה. גילוי האמת במחזה יוצר **היפוך** (Peripeteia) במעמדו האישי, המשפטי והפוליטי

המאמר מוקדש לזכרה של פרופ' נורית יערי

של אדיפוס: מחוקר הוא הופך לנאשם, ממושיע העיר למקור סבלה, ממלך נערץ לעברייך נמלט, וממופת של חוכמה והצלחה – לדוגמה שיש להישמר מפניה.

ניתוח דרמטי המעוגן במציאות ההיסטורית שבה נכתב והוצג המחזה במקור, מלמד שסופוקלס בחר מיתוס עתיק על קללה, רצח וגזירת גורל, והעמיד אותו למבחן בתוך מסגרת דרמטית עכשווית (לזמנו) של חקירת פשע. עבור הקהל האתונאי – אזרחים שהכירו מקרוב את מוסדות המשפט ושירתו מדי פעם כמושבעים – ההצגה לא הייתה רק עיבוד תיאטרוני של מיתוס מוכר. היא הייתה גם שחזור של ההליך האזרחי המקובל לבירור האמת: הקשבה לעדויות, שקילת גרסאות, עימות בין דוברים שונים והתקדמות להכרעה ולפסק-דין. במובן זה המחזה משקף את המעבר שעיזב את דמותה של אתונה הקלאסית, ממשפט שבטי (נבואה-קללה-נקמה) למערכת משפט אזרחית ודמוקרטית.

אולם סופוקלס לא מסתפק בשחזור ההליך המשפטי, אלא בוחן גם את מגבלותיו. החקירה במחזה מתנהלת על פי השיטות המקובלות באתונה ולפי כל כללי ההיגיון, מלבד פגם אחד הנובע מעיוורונו של אדיפוס – העובדה שהחוקר עצמו הוא גם מושא החקירה. הוא מתגלה כאשם לא רק במעשה הרצח אלא גם ב**היבריס** (Hubris), שבאתונה הקלאסית לא היה מושג מוסרי או פילוסופי מופשט בלבד, אלא עבירה של ממש: פגיעה בכבוד הזולת, שניתן היה להגיש בגינה תביעה. כך הופכת הזירה המשפטית במחזה למלכודת טרגית עבור אדיפוס.

אדיפוס מצליח במשימתו כחוקר וחושף את האמת, אך האמת אינה משיבה לעולמו את הסדר כפי שציפה. הגילוי שהוא עצמו מקור הטומאה של העיר סותר את כל מה שהאמין שהוא יודע על העולם ועל עצמו, וחושף כי חייו נשענו על שקר והדחקה לאורך שנים. בניגוד לז'אנר הבלשי המודרני, שבו פתרון התעלומה משיב את הסדר על כנו, הצלחת החקירה של אדיפוס מובילה לחורבן אישי ולסוף טרגי: הבלש מגלה את זהותו – ומאבד את עולמו.

1 שמו של אדיפוס (ביוונית עתיקה Oidípous) נושא משמעות כפולה המרמזת על עברו – יודע/רואה (פותר החידות) ונפוח הרגל (הצלקות בכפות רגליו).

רשימת מונחים:

Menytes (מניטס) – מודיע, אדם המוסר לרשויות מידע על עבירה שבוצעה.

Synegoros (סינגורוס) – אדם המסייע לנאשם או למאשים במהלך המשפט.

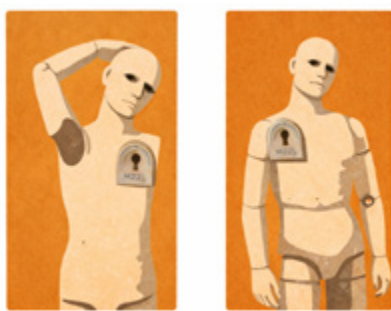
Miasma (מיאסמה) – טומאה, זיהום.

Agon (אגון) – עימות. בהקשר משפטי ודרמטי: מבנה תחרותי של נאומים מנוגדים.

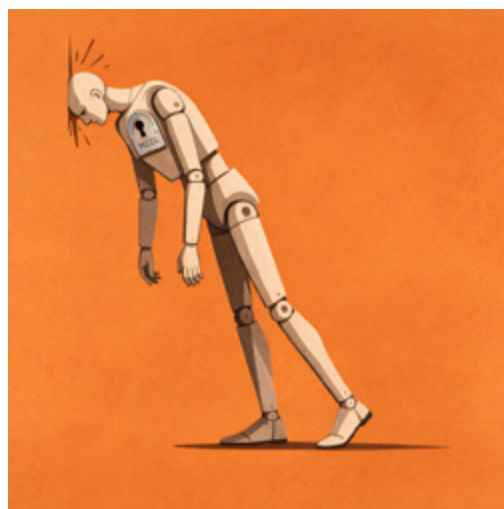
Peripeteia (פריפטאה) – היפוך, מפנה.

Hubris (היבריס) – יהירות, שחצנות, או בטחון עצמי מופרז. במישור המשפטי: עבירה של פגיעה מכוונת ומבזה באדם אחר, הנעשית מתוך תחושת עליונות ובכוונה להשפיל.

הציטוטים במאמר לקוחים מתרגומו של אהרון שבתאי.

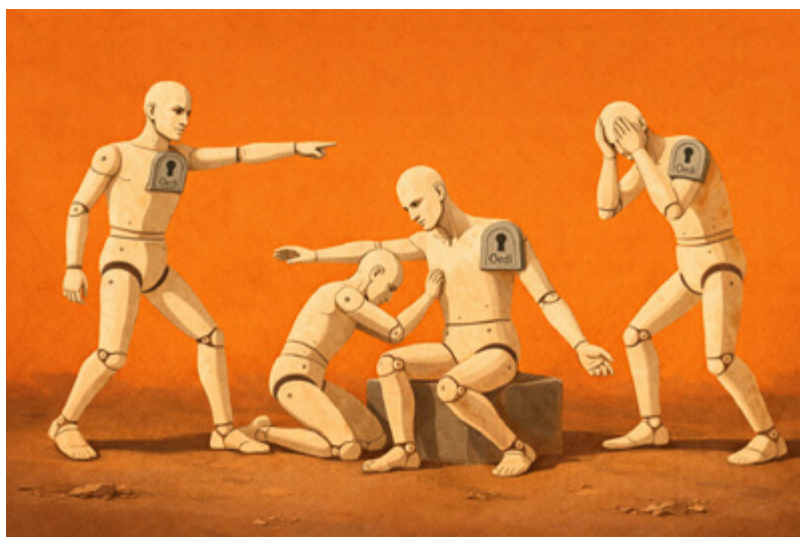


"חלשים שצפ לזכר
באכזריות?"



מתוך העבודה על פוסטר ההצגה

בשלב הבא החלטנו לזנוח את החיפוש אחר דמות יחידה, והתחלנו לבדוק את האפשרות של ריבוי דמויות. השאלות שנשאלו: מה תפקיד בובות הראווה בפוסטר? מה הפעולה שלהן? מה המסר שהן מעבירות? ועוד...



"מה פקטל עם
המנעולים האלה?"

ما وراء الأدلة: أوديب ملكًا كتحقيق جنائي

د. شلوميت شلجو-إيجر

أمرًا شخصيًا وفي الوقت نفسه سياسي. أوديب، بصفته ملكًا، قانع بأن كشف الحقيقة سيعيد النظام ويحرر المدينة من لعنتها. وبصفته محققًا، سيسعى جاهدًا لحل اللغز - سيجمع الأدلة، يستجوب الشهود، يواجه المخبرين الذين سيمنحهم الحصانة، يهدد من يُخفي المعلومات، ويتبع أساليب تحقيق متنوعة كانت متبعة في أثينا الديمقراطية.

كان جمهور مشاهدي مسرحية سوفوكليس، التي عرّضت في القرن الخامس قبل الميلاد، من مواطني أثينا، وكانوا على معرفة بالأسطورة التي استندت إليها المسرحية، وكذلك بالإجراءات القانونية المتبعة في مدينتهم. كان هؤلاء، كونهم مواطنين، أعضاء هيئة المحلفين في محاكم المدينة، وكانوا لذلك على دراية بأساليب التحقيق والخطاب القانوني الكامن في المسرحية.

يستند التحقيق الذي يجريه أوديب إلى الأعراف القانونية المتبعة في أثينا الديمقراطية. لم يكن في أثينا الديمقراطية في القرن الخامس قبل الميلاد قوة شرطة، ولا محققين، ولا محامين محترفين. كان التحقيق والمرافعة من مسؤولية المواطنين الذين كانوا مطالبين بجمع المعلومات، تقديم الادعاءات، والدفاع عن قضاياهم أمام المحكمة بأنفسهم. كان التحقيق في جرائم القتل يُجرى في منتدى عام كجزء من النقاش القانوني، اعتمادًا على الشهادات، الاستجواب الشفهي، والمواجهة بين السرديات المختلفة. ليس من المستغرب، لذلك، أن يبادر أوديب في المسرحية لإجراء التحقيق بنفسه، وعلنًا، وتأدية يؤدي دور المحقق والمدعي العام في آن واحد، كما كان متبعًا في أثينا.

تصريح أوديب الساخر بأنه سيقاقل من أجل لاويوس "كما لو كان أبي" يهدف لترسيخ سلطته القانونية في مقاضاة القاتل، حيث لم يسمح القانون الأثيني سوى لأقارب القتل برفع دعوى قتل. مع ذلك، اعتبرت جرائم القتل في أثينا جرائم ضد المجتمع بأسره، وكانت جريمة القتل غير المحلولة بمثابة تدنيس (Miasma) للمجتمع يستدعي التحقيق والعقاب - حتى لو بعد مرور وقت طويل.

ليس التحقيق في جريمة القتل في المسرحية مجرد عنصر روائي في المسرحية، بل إعادة تمثيل للمحكمة الأثينية. النقاشات الحادة بين أوديب وتيريسياس، وبين أوديب وكريون، مصاغة كمواجهات قانونية (Agon) كانت شائعة في أثينا انطوت على تبادل الاتهامات ومحاولات التشكيك في المصادقية وكشف الدوافع الخفية. يستجوب أوديب الشهود مستخدمًا أساليب بلاغية، والمستجوب، كما يذكر تيريسياس، يستحق عرض حجه كما كان شائعًا في المحاكم

مالت الدراسات التفسيرية، التي تناولت مسرحية أوديب ملكًا، على مر العصور للتطرق إلى ثيمات القدر، القيادة، الوعي والعنى، لكن التحليل المسرحي لبنية الحبكة وتسلسل الأحداث والمفردات يكشف عن بُعد آخر: المسرحية مبنية على شكل تحقيق جنائي يتقصّى وراء جريمة قتل، يملّي فيه النمط التحقيقي مسار الحبكة ويُبرّر عناصرها المسرحية التي تُذكرنا بأفلام وروايات التحقيق الحديثة، وكذلك بأساليب التحقيق في أثينا القديمة.

تفتتح المسرحية بحالة طوارئ: مرض الطاعون يضرب مدينة طيبة التي يعاني سكانها بينما تواجه البوليس (المدينة الدولة في اليونان القديمة) أزمة شديدة. يُعتبر الطاعون، من منظور ديني، على أنه عقاب إلهي لجريمة دنست المجتمع. تقول عرافة دلفي أن الجريمة التي تسببت في الطاعون هي مقتل الملك لاويوس، جريمة لم تُحلّ، وأن نهاية الأزمة مشروطة بكشف هوية القاتل. اختيار أوديب بالشروع بالتحقيق ينقل محور الحبكة من بُعد الأسطوري الديني إلى الساحة المدنية، ليبدأ الاستفسار والبت: ليس بشعائر دينية، كالصلاة أو تقديم القرابين، بل بتحقيق فعلي.

يتضح التشابه مع مجريات التحقيق الجنائي في أثينا الديمقراطية بدءًا بهذه النقطة. يؤدي الإله أبولو (من خلال العزّافة) دورًا مشابهًا لدور المُخبر (Mentytes) الذي يبلغ السلطات بحدوث الجريمة، وكريون يؤدي دور المُساعد القانوني (Synegoros) الذي يُساعد بنقل المعلومات وعرضها. بهذا المعنى، تتشابه افتتاحية المسرحية مع جلسة محاكمة تفتتح إجراء قانونيًا في المحكمة الشعبية في أثينا حيث كانت تعرض الوقائع الأساسية لملف التحقيق على الجمهور.

المسرحية مبنية من محورين زمنيّين: الأول قصة جريمة قتل التي وقعت في الماضي، والثاني قصة التحقيق الحاصلة في الحاضر المسرحي والتي تكشف عن الحقيقة المُرة بالتدريج. لا يشهد الجمهور جريمة القتل نفسها، بل محاولة استعادتها من خلال الشهادات، الذكريات والأدلة. الفصل البنيوي بين زمن الجريمة وزمن التحقيق هو من مميزات جانر الجريمة البوليسي الحديث الذي يتمحور حول التحقيق في جريمة وقعت في الماضي.

في المسرحية، يتولى أوديب مهمة التحقيق ويتولى على نفسه مسؤولية حل الجريمة معلنًا: "سأبدأ التحقيق وأكشف الحقيقة من جديد"; "سلطات [لاويوس] بين يدي الآن [...] وسأبذل قصارى جهدي للعثور على القاتل والقبض عليه". بكلماته هذه، يعلن أوديب عن التحقيق

الأثينية: "لي أيضًا الحق بعرض حججي، فنحن متساوون".

في هذا السياق، يتضح أوديب كمحقق عازم يبادر لإجراء التحقيق ويقوده، يصوغ أسئلته، ويُملي وتيرة سيره. يُشرف أوديب على عملية جمع المعلومات بحزم، وبعُدوانية أحيانًا حتى، ولا يتردد في الضغط على المُستجوبين وإجبارهم على الكلام. تُشير حوارات أوديب مع تيريسياس، ولاحقًا مع جوكاستا، مع الرسول والراعي، إلى كونه محققًا لا يكتفي بالتلميحات بل يُطالب باعترافٍ صريح ويُصرّ على مواصلة التحقيق حتى يستوفيه.

مع ذلك، يعاني أوديب المحقق من عمى فطري. فهو يُجري التحقيق انطلاقًا من افتراضه بأن الحقيقة خارج نطاقه دائمًا، ويوجه شكوكه لذلك نحو الآخرين، فيتهم تيريسياس بالتستر وكريون بالتآمر، ويظهر الشهود على أنهم مراوغون أو كاذبون. يُواجهه تيريسياس بالحقيقة في مرحلة مبكرة من المسرحية: "مُدّس الأرض هو أنت"، ولإزالة أي شك يُوضّح: "أنت القاتل الذي كنت تبحث عنه". لكن أوديب يتجاهل الأمر. ليست الحقيقة مخفية - بل تُقال جهزًا، لكنها غير مقبولة.

الدلائل واضحة للعيان. النبوءات القديمة، قصة مفترق الطرق حيث قُتل لايوس، ذكرى الطفل المهجور، معنى اسم "أوديب"، والندوب على قدميه - جميعها تشير إلى النتيجة نفسها. لكن أوديب يفسّر الأدلة من خلال توقعاته المسبقة، يرفض أي معلومة تُناقضها، ويُفسر أي دليل إضافي بشكل يناسب تصوره المُسبق. تتراكم التفاصيل بالتدريج، وتُحاك حوله شبكة كثيفة من الأدلة تُحكم قبضتها عليه. ليست المشكلة نقصًا في المعلومات، بل عجز المحقق عن فهم مغزى المعلومات في حوزته: أوديب غير قادر على الربط بين المعلومات ورؤية الصورة كاملة. لا يكشف التحقيق عن حقائق جديدة، بل يُلزمه بقراءة وفهم ما كان واضحًا منذ البداية.

يهدف التحقيق في أدب الجريمة لاستعادة النظام: عادة ما يؤدي التوصل إلى الحقيقة إلى كشف المجرم وإعادة التوازن الاجتماعي. المحقق خارجي لدوامه الجريمة يعتمد نجاحه، من بين أمور أخرى، على قدرته على البقاء محايدًا. لكن في أوديب ملكًا المحقق منخرط في القضية ولذلك يُفضي التحقيق إلى نتيجة شخصية صعبة. يُحدث اكتشاف

الحقيقة في المسرحية انقلاباً (Peripeteia) في مكانة أوديب الشخصية، القانونية والسياسية: من محقق إلى متهم، من مُنقذ المدينة إلى مصدر معاناتها، من ملك مُبجل إلى مجرم هارب، ومن نموذج للحكمة والنجاح إلى مثال لما يجدر تجنبه.

تحليل مسرحي متجذر في الواقع التاريخي الذي كُتبت وعُرضت فيه المسرحية في الأصل، يظهر أن سوفوكليس اختار أسطورة قديمة تدور حول لعنة وجريمة قتل وقضاء وقد ووضعا موضع اختبار في إطار مسرحي جنائي معاصر (لعره). الجمهور الأثيني (مواطنون على معرفة وثيقة بمؤسسات القانون، كانوا من هيئات المحلفين أحيانًا) لم ير بالمسرحية مجرد اقتباس لأسطورة مألوقة، بل كذلك استعادة مسرحية لإجراءات مدنية كانت شائعة للتحقق من الحقيقة: الاستماع إلى الشهادات، المقارنة بين الشهادات، المواجهة بين متحدثين مختلفين، والتقدم نحو القرار والحكم. تعكس المسرحية بهذا التحول الذي شكّل صورة أثينا الكلاسيكية، من القانون القَبلي (النبوءة - اللعنة - الانتقام) إلى نظام قانوني مدني وديمقراطي.

لكن سوفوكليس لا يكتفي باسترجاع الإجراء القانوني، بل يدرس حدودها وقيودها أيضًا. يُجرى التحقيق في المسرحية وفقًا للأساليب المتعارف عليها في أثينا، ووفقًا لجميع قواعد المنطق، باستثناء خلل واحد ينبع من عمى أوديب: حقيقة أن المحقق نفسه هو موضع تحقيق. يتضح أنه مذنب، ليس بالقتل فقط، بل بالغرسة (Hubris) أيضًا، التي لم تكن مجرد مفهوم أخلاقي أو فلسفي في أثينا الكلاسيكية، بل جريمة حقيقية: اعتداء على شرف الآخرين كان من الممكن رفع دعوى قضائية بشأنه. وهكذا يصبح المجال القانوني في المسرحية فخًا مأساويًا يقع فيه أوديب.

ينجح أوديب في مهمته كمحقق ويكشف الحقيقة، لكن الحقيقة لا تُعيد النظام إلى عالمه كما كان يتوقع. اكتشاف أنه هو نفسه سبب الفساد في المدينة يُناقض كل ما اعتقد أنه يعرفه عن العالم وعن نفسه، ويكشف أن حياته بُنيت لسنوات، على الأكاذيب والدحض. بخلاف الجائر البوليسي الحديث، حيث يؤدي حل اللغز إلى استعادة النظام، يؤدي نجاح تحقيق أوديب إلى الدمار الشخصي ونهاية مأساوية: يكتشف المحقق هويته - ويفقد عالمه.

المقال مهدي لذكرى بروف. نوريت يعاري

قائمة المصطلحات:

مخبر (Menytes) - شخص يمرر للسلطات معلومات حول جريمة ارتكبت

مساعد قانوني (Synegoros) - شخص يساعد المتهم أو المتهم أثناء المحاكمة

تدنيس (Miasma)

مواجهات قانونية (Agon) - جدال، سجال. في سياق قانوني ومسرحي: مبنى تنافسي لخطابات متعارضة

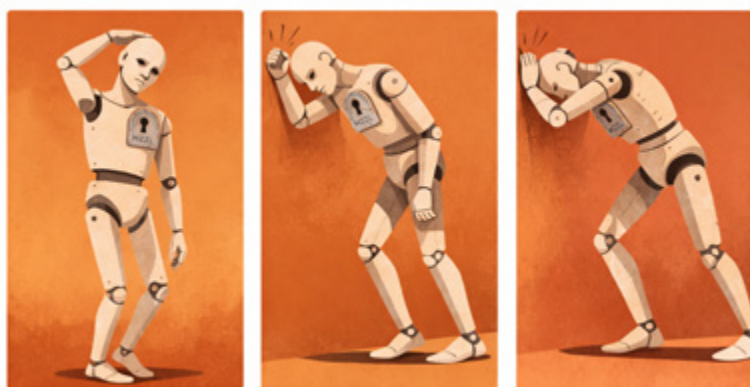
انقلاب (Peripeteia) - تحول

الغطرسة (Hubris) - الغرور، الثقة المفرطة بالنفس. على المستوى القانوني: إلحاق الأذى المتعمد والمهين بشخص آخر، بدافع الشعور بالتفوق وقصد الإذلال.

"מה דלגכא לא טיפסיר?"

מתוך העבודה על פוסטר ההצגה

לאחר מכן, חיפשנו לבטא בדימוי שלנו מתח
חזותי בין יחיד לרבים



מתוך החזרות להצגה. צילום: אירה אורלוב

מי אני: חיפוש הזהות של אדיפוס

ד"ר דרור הררי

הסובייקט המודרני בין ידיעה לזהות

"מי אני?" – אף ששאלה זו עומדת בלב קיומנו בבני אנוש עם תודעה, רצון ובחירה, לאורך ההיסטוריה ניתנו לה מגוון תשובות, ונדמה כי עד היום אנו ממשיכים לחפש לה מענה. אחת התשובות המשפיעות ביותר על האופן שבו אנו, כסובייקטים מודרניים – כלומר, כיצורים בעלי תודעה עצמית ותחושת "אני" – תופסים את זהותנו היא זו של הפילוסוף רנה דקארט. מתוך חיפושיו אחר ידיעה אבסולוטית ובלתי ניתנת לערעור, קבע דקארט כי עצם פעולת המחשבה היא ההוכחה הניצחת לקיום. הוא ניסח זאת במשפט המפורסם: "אני חושב, [משמע] אני קיים". ממסקנה זו צמחה התפיסה שהשתרשה עמוקות במחשבה המערבית, שרואה באדם יצור אוטונומי (כלומר: ישות עצמאית וריבונית השואבת את סמכותה מתוך עצמה) – יצור חושב שמרכזו הוא תודעה צלולה המגדירה את זהותו. בניסוח אחר, אנו רגילים להניח שה"אני" שלנו הוא מעין גרעין פנימי ויציב שאנו שולטים בו ומכירים אותו לעומק.

המחזה **אדיפוס המלך** מאת סופוקלס מערער על צורת מחשבה זו, המניחה כי ה"אני" הוא גרעין יציב ונהיר לנו. הוא חושף את הפער המאיים שבין הסובייקט הרציונאלי היודע – זה שחוקר את העולם ומסיק לגביו מסקנות לוגיות, כפי שעולה מהתשובה לחידת הספינקס – לבין הזהות האינטימית והחיה המגלמת את הסיפור הממשי והמורכב של חיינו. דמותו של אדיפוס היא הדוגמה המובהקת ליחיד שמחזיק בכל הכלים האינטלקטואליים לפתרון חידות העולם ולכן פונים אליו אזרחי תבאי שיגאל אותם מהמגיפה. אבל, הוא נכשל בפתרון החידה של עצמו. זו הטרגדיה.

הספינקס: חידת האדם מול חידת האני

כדי להבין את המשבר של אדיפוס כסובייקט, עלינו לחזור לרגע הניצחון החשוב שלו. על פי המיתוס, אדיפוס הציל את תבאי בזכות יכולתו לענות על חידת הספינקס, שמוזכרת במחזה מספר פעמים אך לא מופיעה מפורשות. כידוע, סופוקלס נסמך על היכרותו המוקדמת של הקהל עם המיתוס, אשר הועבר והשתמר במסורת שבעל-פה, דרך שירה אפית ולירית, כמו גם בייצוגים ויזואליים באמנות הפלסטית (למשל בציורי כדים). נוסח החידה כפי שהוא מוכר לנו כיום השתמר בכתבים מאוחרים יותר, ובראשם **הביבליותקה** המיוחסת לאפולודורוס (שזהותו נותרה שנויה במחלוקת מחקרית). במקור זה מוצגת החידה כך: "מהו זה אֶשֶׁר לוֹ קוֹל אֶחָד, וְהוא הוֹפֵךְ לְאֶרֶבֶּעַ-

רָגְלִי, לָדוּ-רָגְלִי וּלְתֵלֶת-רָגְלִי?" (Apollodorus, 1921, 3.5.8).

אדיפוס פתר את החידה בתשובה "האדם". פתרון זה מעיד שהוא הבין לעומק את "האדם" כמושג פילוסופי כללי; אך כאן בדיוק טמון המפתח להבנת המהלך של סופוקלס: בעוד שהמיתוס חוגג את יכולתו של אדיפוס לפתור חידות על העולם, המחזה מתמקד דווקא בחוסר הידיעה שלו לגבי עצמו. סופוקלס מראה כי אדיפוס – האינטלקטואל שמציל את תבאי וזוכה בכל הקופה – הוא סובייקט אומלל שנותר זר גמור לסיפור חייו שלו. בכך המחזה משרטט את הכישלון הטראגי: אדיפוס ידע לענות על השאלה הכללית "מהו אדם", אך נכשל לחלוטין במענה על השאלה הקיומית "מי אני".

לאקאן: מדוע ה"אני" תמיד חומק מאיתנו?

על פי הפסיכואנליטיקאי ז'אק לאקאן (Lacan), כולנו חושבים שיש לנו תשובה לשאלה "מי אני", אלא שכולנו טועים. באופן פרדוקסלי, דווקא הטעות הזו היא הכוח המעצב את קיומנו. לאקאן מאתגר את התפיסה המודרנית-מערבית במסורת של דקארט, לפיה האדם הוא יצור אוטונומי, בעל תודעה וידיעת ה"אני" וטוען במקום זה שהידיעה העצמית שלנו תמיד תחמוק מאיתנו. הוא משכתב את המשפט המפורסם של דקארט וכותב במקומו: "במקום שבו אני חושב 'אני חושב משמע אני קיים', דווקא שם אני איננו". ה"אני" נותר בגדר חסר, משהו לא ידוע – ולפי המודל הלאקאניאני, הסובייקט נולד מתוך חסר, שתמיד מלווה אותנו ומונע מאיתנו ידיעה מלאה של עצמינו. אנחנו חיים בשאיפה מתמדת למלא את החסר ולהגיע לידיעה מלאה שתאפשר לנו לענות על השאלה "מי אני?". בינתיים אנחנו חיים במצב של אשליה או אי-הכרה (*méconnaissance*). אדיפוס הוא הדוגמה המושלמת לאי-הכרה או תפיסה מוטעית. הוא מאמין שהוא יודע מי הוא, אך האמונה הזו היא בדיוק האשליה שמונעת ממנו לראות את האמת. התשובה לשאלה "מי אני?" חומקת ממנו והניסיון לענות עליה מתבררת כטראגית.

אדריאנה קבררו: כדי לדעת "מי אני" אנחנו זקוקים לאחר שיספר לנו

מול הפסימיות הלאקאניאנית, מציעה הפילוסופית האיטלקייה אדריאנה קבררו (Cavarero) זווית אופטימית ואנושית יותר לשאלת הזהות. קבררו היא פילוסופית פמיניסטית חשובה, המתמקדת בקשר

לאור זאת, ניתן להבין את המחזה כסדרה של מפגשים בין אדיפוס לבין דמויות המחזיקות בפיסות מהזהות שלו. אדיפוס דורש את התשובה לשאלה "מי אני" מטירסיאס הנביא, מיוקסטה ומזקני העיר. הוא מוכן לסכן הכל, גם במחיר של חורבן אישי ופוליטי, רק כדי לזכות בסיפור של עצמו ולהגיע לידיעה. זו הטרגדיה האמיתית שלו. כותבת קבררו: "נראה כי אין דבר בעולם עבורו הוא היה מוותר על הסיפור הזה" (Cavarero, 2000, 14).

כאשר השליח והרועה חושפים את פרטי לידתו ונטישתו, אדיפוס זוכה סוף סוף בזהותו. זוהי זהות קשה ונוראה, אך היא הופכת אותו מאדם "כמושג פילוסופי" לאדם בשר ודם, יחיד במינו. קבררו טוענת שזהו לקח אתי עמוק: אדיפוס מלמד אותנו שאת התשובה לשאלה "מי אני?" לא ניתן למצוא בבדידות התודעה (כפי שטען דקארט), אלא בתוך הקהילה, בתוך הסיפורים שאנו מספרים זה לזה, ובאומץ להביט באמת המשתקפת מעיני הזולת. הזהות שלנו היא, אם כן, תוצר של דיאלוג ומערכות יחסים. אנו זקוקים לזולת כדי להיות "מישהו", ורק דרכו ניתן לגעת בה עד כמה שאפשר. בסופו של יום, גם בתוך הטרגדיה המרה, אדיפוס מוכיח שאנחנו יצורים ייחודיים שהזהות שלהם נרקמת מתוך הקשר עם אחרים.

שבין הזהות של היחיד לבין סיפור. היא טוענת כי אף שהזהות אינה נתונה לנו מראש כגרעין פנימי, היא ניתנת להשגה דרך הסיפור שלנו.

קבררו מבחינה בין "מה" (ידיעה כללית, פילוסופית) לבין "מי" (הייחודיות החד-פעמית של האדם). אדיפוס ידע "מהו אדם", אך לא ידע "מי הוא". קבררו כותבת: "כיוון שאדיפוס אינו יודע כלל מי הוא; או ליתר דיוק, הוא מאמין שהוא יודע, אך הוא טועה... הוא כבר נמצא בעמדה פגיעה" (Cavarero, 2000, 9). החידוש של קבררו טמון בכך שהיא רואה באדם יצור שיש לו סיפור שאפשר לספר (במילים שלה האדם הוא "בר-סיפור", narratable). לכל אחד ואחת מאיתנו יש סיפור (ביוגרפיה) ואנו יודעים זאת, אך אנו זקוקים לאחר שיספר לנו אותו. הסיפור שלנו מתחיל בלידה – רגע שאין לנו שום זיכרון מודע שלו והוא קיים כחסר. כפי שכותבת קבררו: "ההתחלה של העצמי בר-הסיפור וההתחלה של סיפורו הם תמיד סיפור שמסופר על ידי אחרים" (Cavarero, 2000, 39).

על פי קבררו, המחזה **אדיפוס המלך** לא עוסק במלך שיוצא למסע כדי למצוא תשובה לבעיה שאיתה העיר מתמודדת, אלא כדי למצוא את "האחר הנחוץ" שישלים עבורו את סיפורו.

מתוך העבודה על פוסטר ההצגה

המשך התנסויות עם ה-AI:
היכן עובר הגבול בין אירוניה מתחכמת
ודיוק ויזואלי לבין "זה כבר לא עובד?"



"חחחח חלילה!"

אדיפוס המלך ב(ארכיון ה)תיאטרון הישראלי: 80 שנות פרשנות

יונתן בק

ההצגה **אדיפוס המלך** של סופוקלס עלתה ארבע פעמים על במות התיאטרון הרפרטוארי הישראלי, שלוש מהן בתיאטרון הבימה.

בעמ' 18-19 בתוכניה זו, ניתן לקרוא בהרחבה על ההפקה הראשונה של המחזה בשפה העברית, שעלתה בשנת 1947 בתיאטרון הבימה, והיוותה אבן פינה חשובה בתולדות התיאטרון העברי-ישראלי.



תוכנית ההצגה



אדיפוס המלך, הבימה, 1947. המקהלת זקני תבי, דוד ורדי בתפקיד ראש המקהלה, אהרון מסקין בתפקיד קריאון. צילום: ש. אלכסנדר

שלושים שנה לאחר מכן, בשנת 1977, **אדיפוס המלך** הועלה שוב באותו התיאטרון. הבמאית, עדנה שביט, הסבירה שהיא בוחרת להתרחק מפרשנות עכשווית, ולדבוק דווקא בסגנון המקורי של הטרגדיה (מבחינת עיצוב במה ותלבושות, מקצב דיבור ועוד). בכך, ביקשה שביט להעמיד במרכז את דמותו האנושית והאוניברסלית של אדיפוס: בעל השררה אשר מאבד את יכולתו לראות מבעד לכוח המעוור.



תוכנית ההצגה



אדיפוס המלך, הבימה, 1977. צילום: ג'ראר אלון

רבע מאה אחר כך, בשנת 1992, בתיאטרון העירוני חיפה, יוסי יזרעאלי ביים הפקה מינימליסטית ולא ריאליסטית, הנשענת על כתפיהם של ארבעה שחקנים בלבד: דורון תבורי גילם את אדיפוס, מנחם עיני את כל תפקידי המקהלה, ואילו מוחמד בכרי וחוזה אורטמן החליפו תפקידים ללא הרף וגילמו את כל יתר הדמויות. ההפקה הייתה בעלת אופי של מעבדה, וחקרה את היכולת של השחקנים להחזיק את הטקסט של הטרגדיה הקלאסית על במה ריקה, באולם קטן, ובמעט ללא עזרים נוספים.



תוכנית ההצגה



אדיפוס המלך, התיאטרון העירוני חיפה, 1992. דורון תבורי, מוחמד בכרי, חוזה אורטמן. צילום: מורל דרפלר

בשנת 2015, ושוב בתיאטרון הבימה, הבמאי חנן שניר העניק פרשנות עכשווית משלו למחזה, ומיקם את ההתרחשות בתוך מעין בית-חולים פסיכיאטרי. הדמויות הסובבות את אדיפוס היו רופאיו מהמוסד הטיפולי, ומהלך העלילה היווה שחזור של טראומות הילדות והעבר של אדיפוס.



תוכנית ההצגה



אדיפוס: תיאור מקרה, הבימה, 2015. צילום: ג'ראר אלון

את תיקי ההצגה של כל אחת מההפקות הללו ניתן למצוא במרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה ("ארכיון התיאטרון הישראלי") באוניברסיטת תל אביב. תיקי ההצגה כוללים את תוכניות ההצגות, הפוסטרים, תמונות מההצגות ומהחזרות, קטעי עיתונות, טקסטים של המחזות עם הערות השחקנים על גביהם, לוחות חזרות ועוד. מתוכם אפשר לקבל תמונה עשירה ומרתקת על העשייה התיאטרונית שהתקיימה בישראל לאורך השנים, ועל ההתמודדויות השונות עם **אדיפוס המלך**. לאורך התוכנית של הצגה זו שיבצנו תמונות וקטעי עיתונות שנשמרו בתיקי ההצגות הללו.

הקהל הרחב ומגמות תיאטרון מוזמנים לבקר בארכיון התיאטרון הישראלי באוניברסיטה, ולגלות עוד על הפרשנויות השונות למחזה הקלאסי ולמחזות רבים נוספים.

„באתונה בוודאי היה הקהל מתורבת יותר וסנובי פחות מאשר בבכורה בי הבימה, שכן קהלנו השתעל כמו בי מירפאה של קופ"ח, בלא כל דרך ארץ בפני הטקסטים הנפלאים של סופוקלס".

מתוך ציטוטי עיתונאים אשר סיקרו את חוויות הצפייה בהצגה ב-1947.

שרית פוקס, **אדיפוס על המדרגות**, מעריב, 23.12.77

על חווייתו של במאי בריטי בין ה"טרוריסטים" היהודים מספר סיר טיירון גאתרי, שפרק אחד בספר זכרונותיו, שיצא לא מכבר, מוקדש לעבודתו עם התיאטרון הלאומי שלנו – עוד בטרם היותו לאומי

היתה זו תחילת סופו של המנדט הבריטי. ולא כאן המקום לנתח את המצב. אולם, בעקבות ההתנגדות המזוינת עוצר רדף עוצר ולאחר שבוע ימים לשהות בארץ יצא צו צבאי, שקבע את צמצום מספר האזרחים הבריטיים. על אזור חים אלה היה לעזוב את הארץ מיד או לצאת למחנה מיוחד עד שהמצב ישתפר. הצו העמיד אותנו במצב בלתי נעים. "הביי-ליטים" זו השקיעה סכומי כסף ניכרים בכיסוי הוצאות טיסתנו, שהותנו בארץ ובהכנות למחזה. לו הייתי עוזב ההצגה היתה מתבטלת ומשאירה את התיאטרון במצב מביך. הפרסומת למחזה חזה היתה בעיצומה והצגת בכורה בישראל, היא מוקד-התעניינות צבורית, שניתנת להשקעה רק למה שקורה סביב משחק בייסבול חשוב בארה"ב או משחק קריקט באנגליה. פרסומת מוחצת ניתנה גם למחזה בכך שהבמאי הוא דווקא בריטי, בעת שקיימים בארץ רגשות פור-ליטיים אנטי-בריטיים.

הבמאי הבריטי טיירון גת'רי על חוויותיו בעת בימוי ההצגה ב-1947. ידיעות אחרונות, 28.8.64



אדיפוס המלך, התיאטרון העירוני חיפה, 1992. תמונה מתוך התוכנית. צילום: מורל דרפלר



אדיפוס המלך, הבימה, 1977. שושנה דואר ויהודה אפרוני. צילום: ג'ראר אלון

תודה לארכיון תיאטרון "הבימה" על האדיבות, שיתוף הפעולה והאישור להשתמש בחומרי התיאטרון

שער שלישי:

הוראת אדיפוס

בבתי ספר:

סוגיות פדגוגיות



אדיפוס המלך, הבימה, 1947. עיצוב תפאורה ותלבושות: שלום סבא. באדיבות ארכיון תיאטרון הבימה



הבמאי האנצ'לי טיירן ג'רי, שביים את המחזה ב"הפימפי", חזר לביים את אדיפוס בלרסה עם מסיכות פנים מאאלה בפסטיבל סטרטפורד בקנדה (1954). בהפקה, חיפש ג'רי לחזור למקורו הביצוע של הטרגדיה היוון העתיקה. הנה סצנה הראשונה, מאך לרסה קאנואליה של הפעלה (1956):



הנה גמנואט אקסט (באנצ'ליה) פמאלידים את לרסה של הבמאי המרגד רוברט ויסון אדיפוס (2018):

פרשנויות
אליבאדיים
אדיפוס המלך

מתבאי לכיתת התיאטרון: אדיפוס המלך בסדנת התיאטרון

מאת אביטל וייס אקשטיין, מנהלת תחום דעת תיאטרון במשרד החינוך

התפיסה הפדגוגית של הוראת התיאטרון בחטיבה העליונה נשענת על תהליכי חקר משמעותיים אשר התלמידים מתבקשים לקיים לאורך שנות לימודיהם, עד למימוש המלא במסגרת הפקות הבגרות בכיתה י"ב. במסגרת תפיסה זו, תהליך הלמידה אינו מתמצה ברכישת ידע בלבד, אלא מדגיש התבוננות ביקורתית, פרשנות וחקירה יצירתית של טקסטים דרמטיים.

באמצעות גישה פדגוגית זו מתאפשר לתלמידים להעמיק את היכרותם עם הטקסטים הדרמטיים שאליהם הם נחשפים, תוך בחינתם בהקשרים היסטוריים, תרבותיים, חברתיים ופוליטיים רחבים. בתוך כך מתבקשים התלמידים ליצור זיקות אינטרטקסטואליות מגוונות, הן מתוך עולמם האישי והחוויתי והן מתוך הקשרים תרבותיים ואמנותיים רחבים יותר, ובכך לפתח הבנה מורכבת ורב-ממדית של היצירה הדרמטית ושל אפשרויות מימושה הבימתיות.

לפיכך, לימוד המחזה אדיפוס המלך בכיתה ובסדנת התיאטרון הופך למרחב של חקירה יצירתית. במסגרת זו התלמידים יכולים להתנסות בקריאה דרמטית של סצנות, בעבודת אנסמבל על המקהלה, ביצירת קומפוזיציות תנועתיות, ובבחינת אפשרויות שונות של בימוי ומשחק של טקסט קלאסי. דרך התנסות זו מתברר כי שאלות חקר תיאורטיות ופרשניות מתממשות באמצעות הגוף, הקול והמרחב הבימתיות ואינן נשארות במישור התאורטי בלבד.

שאלות של זהות כגון "מי הוא אדיפוס?", לצד שאלות פילוסופיות רחבות יותר כגון "מהו גורל?" או "האם לאדם יש בחירה?", מקבלות ביטוי ממשי בהכרעות הדרמטורגיות ובפעולה הבימתית. החקירה הדרמטית מתרחשת אפוא באמצעות פעולה, תנועה ומפגש בין שחקנים במרחב ולא רק באמצעות ניתוח טקסטואלי.

אחד האתגרים הפדגוגיים המרכזיים בלימוד טרגדיה קלאסית הוא המרחק התרבותי וההיסטורי מן העולם שבו נוצרה. תלמידים בני זמננו אינם חיים בעולם שבו נבואות אורקל ואמונה מוחלטת בגורל הן חלק בלתי נפרד מן המציאות החברתית והדתית. לפיכך, חלק משמעותי מן העבודה הפדגוגית, הנגזרת מתוך תכנית הלימודים בתיאטרון בחטיבה העליונה, כרוך ביצירת גשר רלוונטי בין העולם המרוחק לבין חוויות החיים העכשוויות של התלמידים במגמות התיאטרון ברחבי הארץ. חיבור זה מתקיים בכלל בתי הספר באמצעות לימוד מחזאות קלאסית יוונית, צפייה בהצגות ובעיבודים ליצירות אלה, ניתוח הטקסט הדרמטי והטקסט הפרפורמטיבי ובסופו של תהליך ההוראה גם דרכי הערכה יצירתיות לסיכום החומר הנלמד הן בפן התיאורטי והן בפן הפרשני-פרפורמטיבי.

הטרגדיה היוונית נחשבת לאחד מיסודות התיאטרון המערבי. בין המחזאים המרכזיים שפעלו באתונה במאה החמישית לפני הספירה נמנים איסכילוס, סופוקלס ואוריפידס. יצירותיהם נשענות על סיפורי המיתולוגיה היוונית ומעמידות במרכזן שאלות יסוד הנוגעות למצב האנושי: יחסי אדם ואלים, סוגיות של אשמה ואחריות, והמתח שבין גורל לבחירה חופשית ובין ידיעה לאי-ידיעה. במובן זה, הטרגדיות אינן רק עיבוד דרמטי של מיתוסים עתיקים, אלא מהוות חקירה עמוקה של הקיום האנושי ושל גבולותיו.

מבין יצירות אלו, אדיפוס המלך מאת סופוקלס נחשב לאחת הטרגדיות השלמות והמשפיעות ביותר במסורת הדרמטית. המחזה מגולל את סיפורו של המלך אדיפוס, המבקש להציל את עירו תבאי ממגפה באמצעות חקירה נחושה אחר האשם במות המלך הקודם. החקירה, המתחילה כמהלך של שלטון, צדק ואחריות ציבורית, מתגלה בהדרגה כמסע טראגי של גילוי עצמי: אדיפוס מגלה כי הוא עצמו האיש שחיפש – מי שהרג את אביו ונשא לאישה את אמו, מבלי לדעת זאת.

עוצמתו הדרמטית של המחזה אינה נובעת רק מן העלילה עצמה, אלא מן המבנה הקפדני והמדורג של התפתחותה. המתח המתמשך בין אי-ידיעה לידיעה, וכן תהליך ההכרה ההדרגתי המוביל הן את הגיבור והן את הצופים אל רגע הגילוי, הם מן המאפיינים הבולטים של היצירה. משום כך ראה הפילוסוף אריסטו במחזה דוגמה מובהקת למבנה הטרגי, מהלך דרמטי שבו מתרחשים יחדיו רגעי תפנית (פריפטאה) והכרה (אנגנוריזיס), המביאים לשיא רגשי ומוסרי.

בהתאם, המחזה משמש נקודת מוצא מרכזית בלימודי התיאטרון מאז ראשיתה של הדיסציפלינה ועד היום, ובמיוחד במסגרת מגמות התיאטרון בבתי הספר התיכוניים בישראל. על פי תוכנית הלימודים באמנות התיאטרון לחטיבה העליונה של משרד החינוך, לימוד טרגדיה קלאסית, ובפרט יצירותיו של סופוקלס, נועד להיכרות עם יצירה קאנונית, ובנוסף, גם לפיתוח יכולת פרשנית ולהעמקה בשאלת מימושה הבימתית של יצירה דרמטית-קלאסית.

בהקשר זה, הדגש הפדגוגי אינו מתמקד רק בקריאה ובניתוח דרמטי של המחזה, אלא בעיקר בשאלה כיצד ניתן לפרשו ולממשו באמצעים בימתיים. התלמידים מוזמנים להתייחס אל הטקסט הדרמטי כחומר גלם תיאטרוני: לבחון כיצד ניתן לעצב את הדמויות, את המרחב הבימתית, ואת מערכות היחסים בין הדמויות, ולבצע חשיבה דרמטורגית ופרפורמטיבית של הטקסט כך שהסיפור העל-זמני יפנה אל קהל בן זמננו.

הזדמנות לשוב ולשאל את השאלות שהמחזה מציב, ולבחון כיצד הן נפגשות עם המציאות התרבותית והחברתית של זמננו.

במובן זה הופך אדיפוס המלך לכלי פדגוגי משמעותי בהוראת התיאטרון. המחזה מאפשר לתלמידים לבחון סוגיות של אחריות אישית, של זהות ושל אמת במסגרת תהליך יצירתי משותף בדגש על חשיבה יצירתית-ביקורתית המכוונת לחשיבה וליצירה פרשנית.

במובנים רבים ניתן לראות בעבודה עם טרגדיה בכיתה תהליך הדומה לחקירה הדרמטית המתרחשת בתוך המחזה עצמו. התלמידים יוצאים למסע של גילוי: הם מפרקים את הטקסט, בוחנים אפשרויות שונות לפרש אותו, ומרכיבים מחדש את משמעותו באמצעות דרמטורגיה, משחק, תנועה ובימוי. תהליך זה מחזק את יכולתם לחשוב באופן ביקורתי, לעבוד בשיתוף פעולה ולבטא רעיונות מורכבים באמצעים אמנותיים.

דרך הוראת אדיפוס המלך בדגש על פרשנות בימתית ניתן לחשוף את האוניברסליות של השאלות הטמונות במחזה: מה מתרחש כאשר אדם בטוח בצדקתו עד כדי עיוורון מוסרי? כיצד כוח ושלטון משפיעים על יכולתו של אדם להקשיב לאחרים? ועד כמה אנו שולטים בגורלנו, לעומת אותם כוחות נסתרים הפועלים מעבר להבנתנו? הטרגדיה, אם כן, מתגלה כז'אנר דרמטי המאפשר מרחב חי של יצירה ושל מחשבה. כאשר תלמידים פוגשים את אדיפוס המלך דרך עבודה בימתית, הם מגלים כי המיתוס ממשיך להדהד שאלות עכשוויות: על כוח ועל אחריות, על ידיעה ועל עיוורון, ועל האדם המבקש לחשוף את האמת גם כאשר היא כרוכה בכאב. העיסוק במחזה, ניתוח והעלאתו המחודשת של המחזה על הבמה, בין אם במסגרת תיאטרון מקצועי ובין אם במסגרת לימודית, ממשיכה את המסורת הארוכה של פרשנות ויצירה סביב הטקסט הקלאסי. כל הפקה חדשה מהווה

מתוך העבודה על פוסטר ההצגה

חיפוש אחר סגנון ויזואלי ועיצוב הדמויות.



"פקאמדינצ'יפ עם יולן"
פלגיקה" זה כולן סוף"

من طيبة إلى غرفة التدريس المسرحية: أوديب ملكًا في الورشة المسرحية

أفيتال فايس إكشتاين، مديرة قسم الثقافة المسرحية في وزارة التربية

الطلاب للتعامل مع النص الدرامي كمادة خام مسرحية: بلورة الشخصيات، الفضاء المسرحي، العلاقات بين الشخصيات، وتطوير تفكير مسرحي وأدائي للنص بحيث تجذب القصة القديمة جمهورًا معاصرًا.

يرتكز المفهوم التربوي لتدريس المسرح في المرحلة الثانوية على سيرورات بحثية معمقة يُطالب التلاميذ بالانخراط بها طوال سنوات دراستهم تختتم بإنجازها على خشبة المسرح عند بلوغهم الصف الثاني عشر. لا تقتصر سيرورة التعلم، في هذا السياق، على اكتساب المعرفة فحسب، بل تُركز أيضًا على القراءة المتنعة النقدية، التفسير والبحث الإبداعي للنصوص المسرحية.

يتيح هذا النهج التربوي للطلاب تعميق معرفتهم بالنصوص الدرامية التي يطلعون عليها، ودراستها في سياقات تاريخية، ثقافية، اجتماعية وسياسية واسعة. يُطالب التلاميذ بهذا لخلق وبلورة روابط نصية تداخلية متنوعة مصدرها بعوالمهم الشخصية التجريبية وكذلك بسياقات ثقافية وفنية أوسع، ما يُنمي لديهم فهمًا مركبًا ومتعدد الأبعاد للإبداع الدرامي وإمكانيات تجسيده على خشبة المسرح.

يجعل هذا من تدريس مسرحية أوديب ملكًا في الدروس والورشات المسرحية حيز استكشاف إبداعي يتيح للطلاب خوض تجربة القراءة الدرامية للمشاهد، العمل الجماعي على الكورس، تصميم تركيبات حركية، ودراسة خيارات مختلفة لإخراج وأداء نص كلاسيكي. يتضح من خلال هذه التجربة أن أسئلة البحث النظرية والتفسيرية تتحقق من خلال الجسد والصوت وفضاء المسرح، ولا تقتصر على الجانب النظري فحسب.

أسئلة هوية، مثل "من هو أوديب؟"، إلى جانب أسئلة فلسفية أوسع، مثل "ما هو القدر؟" أو "هل يملك الإنسان خيارًا؟"، تتجسد هنا في القرارات الدرامية والممارسة المسرحية. يحدث التحقيق الدرامي من خلال الفعل والحركة والتفاعل بين الممثلين في الفضاء، وليس فقط من خلال التحليل النصي.

من بين التحديات التي يواجهها تدريس التراجيديات الكلاسيكية هو البُعد الثقافي والتاريخي عن العالم الذي ولدت فيه. لا يعيش الطلاب المعاصرون في عالمٍ نبوءات العرافة والإيمان المطلق بالقدر هي جزء لا يتجزأ من الواقع الاجتماعي والديني فيه.

جزءٌ كبيرٌ من العمل التربوي، المُشتق من مناهج المسرح

تُعتبر المأساة اليونانية إحدى ركائز المسرح الغربي. من أبرز الكتاب المسرحيين الذين كانوا نشطين في القرن الخامس قبل الميلاد في أثينا كانوا إسخيلوس، سوفوكليس، ويوريبيدس، الذين استندت أعمالهم إلى قصص مصدرها بالأساطير اليونانية تركز على أسئلة جوهرية تتعلق بالحالة الإنسانية: العلاقة بين الإنسان والآلهة، الذنب والمسؤولية، التوتر بين القدر والاختيار الحر، وبين المعرفة والجهل. ليست المآسي، بهذا المعنى، مجرد اقتباسات مسرحية للأساطير القديمة، بل استكشاف عميق للوجود الإنساني وحدوده.

تُعتبر أوديب ملكًا واحدة من أكثر المآسي اكتمالًا وتأثيرًا في التراث المسرحي. تروي المسرحية قصة الملك أوديب الذي يسعى لإنقاذ مدينته، طيبة، من الطاعون من خلال تحقيق دقيق في هوية قاتل الملك السابق. يبدأ التحقيق كخطوة حكم وعدالة ومسؤولية عامة، ثم يتحول تدريجيًا إلى رحلة مأساوية لاكتشاف الذات: يكتشف أوديب أنه هو نفسه الرجل الذي كان يبحث عنه - من قتل أباه وتزوج أمه دون أن يدري.

لا تتبع قوة المسرحية الدرامية من الحبكة فقط، بل كذلك من هيكل تطورها الدقيق والمتدرج. التوتر المتواصل ما بين الجهل والمعرفة، بالإضافة إلى سيرورة الإدراك التدريجية التي تقود البطل (وكذلك الجمهور) إلى لحظة الكشف، هي من أبرز سمات العمل. هذا ما أدى بأرسطو لأن يرى بالمسرحية مثالاً واضحاً للبنية التراجيدية - سيرورة درامية تتزامن فيها لحظات التحول (peripeteia) والإدراك (anagnorisis)، ما يؤدي إلى ذروة عاطفية وأخلاقية.

لهذا السبب تعتبر المسرحية نقطة انطلاق أساسية في دراسات المسرح منذ - نشأة المجال وحتى اليوم، خاصة في تخصصات المسرح في المدارس الثانوية في إسرائيل. وفقًا لبرنامج تدريس الفنون المسرحية للمرحلة الثانوية، في وزارة التربية والتعليم في إسرائيل، يهدف تدريس التراجيديا الكلاسيكية، وأعمال سوفوكليس خاصة، تهدف لإطلاع الطلاب على العمل المسرحي الكلاسيكي، وكذلك لتنمية قدراتهم التفسيرية والتعمق في مسألة تجسيد العمل الدرامي الكلاسيكي على خشبة المسرح.

لا يقتصر التركيز التربوي، في هذا السياق، لا يقتصر التركيز التربوي على قراءة المسرحية وتحليلها الدرامي فحسب، بل على كيفية تفسيرها وتجسيدها على الخشبة. يُستدعى

تحليلها، وإعادة تجسيدها على خشبة المسرح، سواء في مسرح احترافي أو في بيئة تعليمية، يُواصل تقاليد تحليل النصوص الكلاسيكية والإبداع استحياءً منها. كل إنتاج جديد للمسرحية هو بمثابة فرصة لإعادة طرح الأسئلة التي تُثيرها المسرحية ودراسة تفاعلها مع الواقع الثقافي والاجتماعي في عصرنا.

يصبح أديب ملغًا بهذا أداةً تربويةً هامةً في تدريس المسرح. تمنح المسرحية الطلاب فرصة البت في قضايا المسؤولية الشخصية، الهوية والحقيقة في إطار سيرورة إبداعية مشتركة، مع التركيز على التفكير النقدي والإبداعي الذي يهدف لإثارة الفكر والإبداع التحليلي.

يُمكننا النظر إلى العمل مع المأساة في الغرفة الدراسية على أنه عملية مشابهة لمجرى التحقيق المسرحي الجاري في المسرحية نفسها، حيث ينطلق الطلاب في رحلة استكشافية يحللون فيها النص، يستكشفون احتمالات مختلفة لتحليله وتفسيره، ويُعيدون تركيب معناه من خلال الدراماتورجيا، التمثيل، الحركة والإخراج. يقوّي هذا قدرتهم على التفكير النقدي والعمل التعاوني والتعبير عن الأفكار المعقدة بوسائل فنية.

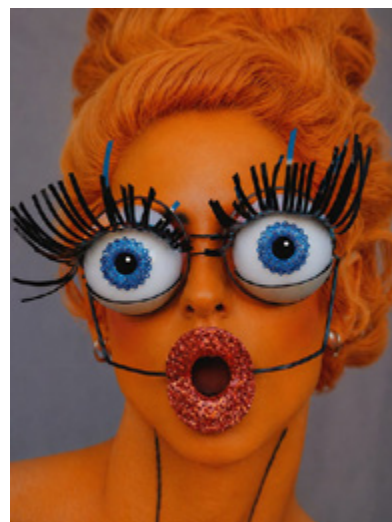
في المدارس الثانوية، ينطوي على بناء جسرٍ يصل بين العالم القديم وتجربة الحياة المعاصرة لطلاب تخصصات المسرح في جميع أنحاء البلاد. يتم هذا في جميع المدارس من خلال دراسة المسرحيات اليونانية الكلاسيكية، مشاهدة العروض المسرحية واقتباسات وإعدادات لها، وتحليل النص الدرامي والنص الأدائي. في نهاية العملية التعليمية، تُطبّق أيضًا أساليب تقييم إبداعية لتلخيص المادة المُدرّسة، نظريًا وتفسيريًا-أدائيًا.

تدريس أديب ملغًا، مع التركيز على الأداء المسرحي، يُتيح الكشف عن عالمية الأسئلة الكامنة في المسرحية: ما الذي يحدث عندما يكون المرء واثقًا جدًا من كونه على حق لدرجة أنه يُصاب بعمى أخلاقي؟ كيف تؤثر السلطة والنفوذ على قدرة الإنسان على الإصغاء للآخرين؟ إلى أي مدى نتحكم في مصيرنا، مقارنةً بالقوى الخفية التي تعمل خارج نطاق فهمنا؟ تتجلى المأساة، بذلك، كجانر مسرحي يُفسح مجالًا حيًا للفكر والإبداع. عند التقائهم بالملك أوديب من خلال العمل المسرحي، يكتشف الطلاب أن الأسطورة ما زالت تُثير أصداً تساؤلات معاصرة حول السلطة والمسؤولية، المعرفة وعدم الدراية، وعن من يسعى لكشف الحقيقة حتى وإن كان ذلك ينطوي على الألم. دراسة المسرحية،

מתוך העבודה על פוסטר ההצגה

המשכנו לחפש סגנון ויזואלי בעזרת
תמונת שער מהמגזין הגרמני TUSH 43,
ויצרנו פרצופים בהשראתה, בניסיון
להכניס יותר חיים ופלטיות לפנים של
בובות הראווה שלנו

"קצת פזמונא לם
פסיכואליים יסן-חדש, לא?"



"אולי פרצופים כאלה?"

הוראה יצירתית של אדיפוס המלך:

למידה עיונית-מעשית משולבת בהוראת הטרגדיה היוונית

אושרית רז חנין, מדריכה מרכזת של הפיקוח על הוראת אמנות התיאטרון

מחזות הטרגדיה היוונית הם מאבני היסוד של התרבות המערבית ושל אמנות התיאטרון, אך עבור תלמידים בני זמננו הם עלולים להיתפס כטקסטים רחוקים, פיוטיים ומורכבים.

הפער הלשוני, ההקשר המיתולוגי והמרחק ההיסטורי עשויים להפוך את הלמידה לעיונית מדי, ולעיתים לכזו הדורשת שינון.

אלא שהדרמה היוונית לא נוצרה כטקסט לקריאה, היא צמחה מתוך פעולה טקסטית, נכתבה לבמה ומבקשת להיחוות דרך קול, גוף, קצב, דימוי וקהילה. לכן גם הוראתה צריכה להישען על אותה הבנה:

על המורה לא רק להסביר את המחזה, אלא לאפשר לתלמידים להיכנס אליו, לפעול בתוכו ולגלות מתוכו את הידע. הטקסט הדרמטי נועד להיות מגולם על הבמה, והוראה עיונית-מעשית מחברת במכוון בין תכנים תאורטיים לבין עבודה מעשית, חווייתית ומשמעותית.

בלב הגישה שאני מציעה עומד עיקרון פשוט אך מהותי: הידע אינו מוגש לתלמידים כמסקנה מוכנה מראש, אלא מחולץ מתוכם מתוך התנסות. הוראה עיונית-מעשית אינה מתחילה בתיאוריה אלא בהתנסות שמובילה אליה; היא בונה הבנה במקום רק להעביר מידע, ומזמינה את התלמידים לשאול, להסיק מסקנות ולגעת ברעיון עוד לפני שהם יודעים לקרוא לו בשם. רק לאחר מכן מגיע שלב ההמשגה והמונחים. למידה כזו נשענת על סקרנות, על יצירת עניין, על שאלה פתוחה ועל תחושת גילוי.

כאשר התלמידים חוקרים, הם כבר בתוך הלמידה. כאשר הם מזהים קשרים ומשמעות, הזכירה מגיעה כמעט מאליה.

מתוך התפיסה הזאת, תפקידו של המורה משתנה. הוא איננו רק מוסר של ידע אלא בונה מרחב של חקירה. הכיתה הופכת לקהילת למידה פעילה: תלמידים מחפשים מידע, בודקים, משווים, מציגים ומלמדים זה את זה.

כך למשל, במקום למסור לכיתה רשימה מוכנה של מוסכמות התיאטרון היווני, ניתן לחלק לתלמידים מוסכמות שונות לבירור, ולבקש מכל קבוצה לחקור מהי המוסכמה, מדוע נדרשה, מה פתרה, כיצד השפיעה על המשחק ועל העלילה, ואז להציג זאת לכיתה גם בהסבר קצר וגם בהמחשה תיאטרונית.

בדרך זו המידע איננו "מועבר" אלא נבנה, ותהליך החקר עצמו הופך לחלק מהלמידה.

דוגמא נוספת: במקום להסביר באופן פרונטלי שהתיאטרון צמח מתוך פולחנים קולקטיביים, אפשר להזמין את התלמידים ליצור בעצמם מעין פולחן קדום. בתרגיל כזה הם עובדים בקבוצות, בוחרים סיטואציה טקסטית, ומשתמשים בתנועה קבוצתית, קולות, חזרתיות, קצב ודימוי כדי לבנות אירוע פולחני. מטרת התרגיל היא לחוות בגוף כיצד טקס הופך לאירוע קבוצתי, ולאחר מכן לדון במשותף בין פולחן לתיאטרון. מתוך ההתנסות התלמידים מזהים בעצמם את מרכיבי היסוד: קהל, מבצעים, קצב, מחול, מסכות, תלבושות, טקסט, חלל ופעולה טקסטית. רק אז ניתן להמשיג את הקשר ההיסטורי שבין פולחן לתיאטרון.

אותו עיקרון עובד טוב גם בלימוד תפקידי המקהלה. הדרך המסורתית תהיה להציג מראש את תפקידי המקהלה היוונית. אולם אם הרשימה ניתנת מראש, היא עלולה להפוך לעוד חומר לשינון. לעומת זאת, כאשר תלמידים עובדים קודם כמקהלה, עם טקסט קצר, חלוקת קולות, חזרות, תנועה קבוצתית, מבנה במרחב ואינטונציה, הם חווים מבפנים כיצד הקבוצה מייצרת משמעות דרמטית.

לאחר מכן, דרך שאלות כמו: איך הרגשתם כחלק ממקהלה? מה קרה כשהקול שלכם התמזג עם אחרים? עולים מתוך ההתנסות עצמה התפקידים הדרמטיים של המקהלה. רק אז הרשימה מקבלת משמעות: היא כבר איננה מידע חיצוני, אלא המשגה של מה שהתלמידים גילו והתנסו בו.

כאן נכנס גם מרכיב חשוב נוסף: משחק.

תיאוריית הכיף גורסת שבאשר פעולה נתפסת כמהנה, מזמינה וברורה, המוטיבציה והמעורבות עולות, והכיף נעשה כלי קוגניטיבי ורגשי ללמידה משמעותית. משחק (gamification) איננו משחק לשם משחק, אלא שילוב מושכל של עקרונות משחקיים בתוך תוכן לימודי, כך שהחוויה תעודד חשיבה, חזרתיות, שפה מקצועית והבנה. בתיאטרון יש לכך יתרון מובנה, משום שהתחום עצמו כבר נשען על פעולה, דמיון והפעלה. ובכל זאת, תכנון מודע של למידה משוחקת יכול להעמיק עוד יותר את החיבור לטקסט: משחקי זיכרון, חידות, התאמות, ביגו, רביעיות או חקירת סמלים יכולים להפוך את החזרה על החומר לאירוע חי ופעיל. כאשר תלמיד צריך להסביר מושג בלי להשתמש במילים הרגילות, הוא חייב להבין אותו לעומק; כאשר תלמידים מחפשים קשר בין שני רכיבים מתוך המחזה, הם נדרשים לפרש, לנמק ולבנות משמעות.

של מחזות מן העבר, אלא יוצרים פוטנציאליים היכולים להציע פרשנות משלהם – בבימוי, במשחק, בעיצוב או בעיבוד. בדרך זו העבודה על מחזה קלאסי אינה מסתיימת בניתוח הטקסט, אלא הופכת להזמנה ליצירה אישית ולפיתוח קול אמנותי.

לסיכום – הוראת מחזות כמו אדיפוס המלך מציבה בפני המורה אתגר: כיצד ללמד יצירה קלאסית ולהפוך אותה למשמעותית עבור תלמידים בני זמננו? למידה עיונית-מעשית משולבת נותנת לכך מענה. כאשר תלמידים חוקרים, מתנסים, משחקים, יוצרים ומפרשים, המחזה חדל להיות טקסט היסטורי בלבד והופך למרחב חי של מחשבה ויצירה. בדרך זו התלמידים אינם רק לומדים על התיאטרון היווני, אלא פוגשים את כוחו של התיאטרון עצמו, את היכולת לשאול שאלות אנושיות גדולות דרך פעולה, דימוי ופרשנות. הוראה יצירתית מאפשרת לגשר בין הטקסט הקלאסי לבין עולמם של הלומדים, ולהפוך את הלמידה לחוויה חיה, רלוונטית ומשמעותית.

נדבך חשוב נוסף הוא צפייה פרשנית בהפקות שונות והשוואה ביניהן.

מחזה קלאסי איננו טקסט סגור אלא טקסט פתוח לפרשנות, וכל הפקה מדגישה רעיונות אחרים: פוליטיקה, מנהיגות, אשמה, עיוורון, יחסי כוח, גורל או אחריות. כאשר תלמידים בוחנים בחירות של במאים שונים הם לומדים לקרוא לא רק את המחזה אלא גם את הפרשנות והאמירה הבימתית הנוצרות ממנו. דרך השוואה בין הפקות שונות ניתן לעסוק גם באינטרטקסטואליות: כיצד מחזה עתיק משוחח עם יצירות אחרות, עם תקופות אחרות ועם שאלות עכשוויות. כך מתחדדת ההבנה שהמחזה איננו יצירה סגורה אלא טקסט חי שכל דור שב אליו ומטעין אותו במשמעות חדשה.

מעבר לניתוח, תהליך זה פותח עבור התלמידים גם אפשרות לחשיבה יצירתית. כאשר הם נחשפים למגוון דרכי פרשנות בימתיות הם מבינים כי גם להם יש מקום בתוך השיחה הזאת. הם אינם רק קוראים ומפרשים

"אולי נבקש ממנו לאייר את שפ הפלון?"



מתוך העבודה על פוסטר ההצגה

האם זה פארודי מדי? "מעוצב" מדי? יש תחושה של עומס ויזואלי רב. ננסה לפשט מעט את הקומפוזיציה ולעדן את הצבעוניות.

"אפס! יאגר את הפלם"

את הגרסה הסופית שנבחרה תוכלו לראות על כריכת התוכניה.

ומהי הבחירה שלכם.?



تدريس أوديب ملكاً بطريقة إبداعية: دراسة نظرية-عملية مدمجة بتدريس المأساة اليونانية أوشريت راز حنين، مرشدة منسقة الإشراف على تدريس الفنون المسرحية

الطريقة المعلومات فقط، بل تبنيها وتشكلها، لتصبح عملية البحث والاستقصاء نفسها جزءاً من سيرورة التعلم.

مثال آخر: بدلاً من الشرح المباشر لنشوء المسرح من طقوس جماعية، من الممكن دعوة الطلاب لابتكار طقوس وممارسات كهذه بأنفسهم. في هذا التمرين، يعمل الطلاب في مجموعات يختارون فيها موقفاً طقسياً ويستخدمون الحركة الجماعية، الأصوات، التكرار، الإيقاع، والصورة لبناء حدث طقسي. الهدف من التمرين هو عيش وتجربة تحول الطقس إلى حدث جماعي، ثم مناقشة الفرق بين الطقس والمسرح. تتيح هذه التجربة للطلاب التوصل لعناصر المسرح الأساسية بأنفسهم: الجمهور، المؤدون، الإيقاع، الرقص، الأقنعة، الأزياء، النص، الفضاء، والممارسة الطقسية. عندها فقط يكون استيعاب العلاقة التاريخية بين الطقس والمسرح ممكناً.

المبدأ نفسه ينطبق على تدريس أدوار أعضاء الجوقة. الطريقة التقليدية هي تقديم عرض أدوار الجوقة مسبقاً. لكن تقديمها مسبقاً قد يجعل منها مجرد مادة للبصم. لكن عندما يعمل الطلاب كجوقة، مع نص قصير، توزيع الأصوات، التكرار، الحركة الجماعية، البنية المكانية، التنغيم، فهم يختبرون بأنفسهم كيف تخلق المجموعة معنىً درامياً. تلي هذه الفعالية أسئلة مثل: ما الذي تشعرنا به كجزء من جوقة؟ ما الذي حدث عندما اندمج صوتك مع أصوات الآخرين؟ تنبثق الأدوار الدرامية للجوقة من التجربة نفسها. عندها فقط تشحن القائمة بالمعنى؛ فهي لم تعد معلومات خارجية، بل تصوراً لما اكتشفه الطلاب واختبروه.

عنصر هام آخر يدخل المعادلة: التلعيب.

تنص نظرية المرح (The Fun Theory) على أن اعتبار ممارسة أو نشاط ما على أنه ممتع وجذاب وواضح، يرفع المحفز والانخراط، ويصبح المرح والمتعة أداة معرفية وعاطفية للتعلم الهادف. التلعيب (gamification) ليس مجرد لعبة، بل دمج ذكي لمبادئ لعبية في محتوى تعليمي بحيث تُشجع التجربة على التفكير والتكرار واستخدام اللغة المهنية والفهم. لهذا ميزة جوهرية في المسرح، كونه مجالاً يعتمد في الأصل على الحركة والخيال والتفاعل، وتلعيب مخطط جيداً قادر على تعميق الارتباط بالنص: ألعاب ذاكرة، ألغاز، بينغو، ألعاب الأرقام أو استكشاف الرموز قادرة على أن تجعل من تكرار المادة حدثاً حياً ونشطاً. عندما يحتاج طالب لتفسير مفهوم ما دون استخدام الكلمات المعتادة،

مسرحيات التراجيديا اليونانية هي من ركائز الثقافة والفنون المسرحية الغربية، لكن قد تبدو نصوصها بنظر الطلاب المعاصرين بعيدة، شاعرية ومعقدة. قد تجعل الفجوة اللغوية، السياق الأسطوري، والبعد التاريخي من سيرورة التعلم نظرية بحث تتطلب البصم والحفظ أحياناً أيضاً.

لكن الدراما اليونانية لم تكتب كنص يُقرأ، بل انبثقت عن ممارسات طقسية، كتبت للمسرح، وتطالبنا بأن نعيشها من خلال الصوت، الجسد، الإيقاع، الصورة والمجتمع - وعلى تدريسها، لذلك، أن يركز على هذا الفهم بالضبط: لا يقتصر دور المعلم على شرح المسرحية فحسب، بل أن يُتيح للطلاب فرصة التفاعل معها، خوضها، واكتشاف المعرفة من خلالها. كُتب النص الدرامي بهدف أن يجسد على خشبة المسرح، والتدريس النظري-العملي يربط، عمداً، بين المحتوى النظري والممارسة العملية، التجريبية والهادفة.

ترتكز مقاربتنا على مبدأ بسيط لكن مهم: لا ينكشف الطلاب على المعرفة كنتيجة جاهزة، بل يستخلصونها من خلال التجربة. لا يبدأ التدريس النظري-العملي بالنظرية، بل بالتجربة التي تؤدي إليها؛ فهو يصوغ ويشكل الفهم ولا يكتفي بمجرد تمرير المعلومات، داعياً الطلاب للتساؤل، استخلاص النتائج والتعمق في الفكرة حتى قبل فهمها تماماً. عندها فقط تأتي مرحلة ذكر المفاهيم والمصطلحات. ترتكز طريقة التدريس هذه على الفضول، إثارة الاهتمام، التساؤل، والشعور بالاكشاف.

يكون الطلاب في خضم سيرورة التعلم مع بدء البحث والاستكشاف، حتى يصبح فعل التذكر تلقائياً تقريباً، عندما يدركون الروابط والمعاني.

يتغير دور المعلم، بحسب هذا المنظور ويتحول من نقل المعلومات إلى بناء بيئة مخصصة للبحث والاستقصاء جاعلاً من الصف مجتمع تعلم نشط يبحث فيه الطلاب عن المعلومات، يدرسونها، يقارنون بينها، يعرضونها ويعلمون بعضهم البعض.

على سبيل المثال، بدلاً من توزيع قائمة لتقاليد المسرح اليوناني مسبقاً على الطلاب، من الممكن توزيع قائمة تقاليد مختلفة عليهم، يبحثونها ويستقصونها، والطلب من كل مجموعة منهم أن تبحث التقليد، الحاجة إليه، الحل الذي يقدمه، وتأثيره على المسرحية والحبكة، ثم عرضه على الصف في شرح موجز وتوضيح مسرحي. لا تنقل هذه

יִכּוֹן מְגִבֵּרָא עַל־יָהּ פִּהְמֵהּ בְּעִמּוּק; עַנְדְּמָא יִבְחַח הַטְּלָבִים עַן שְׂלָהּ בֵּין עֲנֻסִּים בַּיּוֹמִים הַמִּסְרָחִים, יִכּוֹנוּ מְגִבֵּרִים בַּתְּפִסִּיר, הַאֲסְתִּדְלָל וּשְׂבִיגָה הַמַּעֲנִי.

גַּנְבִּים מְהֵם אֲחֵר הוּא מִשְׁאֵהֶה עֲרוּשׁ מִחֻלָּה לַמִּסְרָחִים וּלְמִקְרָנָה בֵּינֵיהֶם.

לִישֵׁת הַמִּסְרָחִים הַקְּלָסִיקִים נִצָּה מְגֻלָּה, בִּלְנִצָּה מְפֻתּוּחָ לַתְּפִסִּיר וְהַתְּחִלָּה, וְכָל עֲרֻשׁ מִסְרָחִי יִבְרֵז אִפְכָּרָא מִחֻלָּה מִן הַנֶּסֶךְ: שִׁישָׁה, קִיָּדָה, שְׁעוֹר בַּזֵּנֶב, עִמִּי, עֲלָקֹת קוֹי, הַקֶּדֶר, אוֹ הַמְּסוּוֹלִי. עַנְדֵּה דְרָסָה חֵיזָרֹת הַמִּכְרָגִים הַמִּחֻלָּה, לֹא יִתְלַם הַטְּלָבִים קְרֵאָה הַמִּסְרָחִים פִּקְטָה, בִּלְכֻזֵּךְ הַתְּפִסִּיר וְהַרְשָׁלָה הַמִּסְרָחִים הַמְּסֻמָּדָה מִנֶּהָ. תִּפְסַח הַמִּקְרָנָה בֵּין הָעֲרוּשׁ הַמִּחֻלָּה הַמִּגָּל לְלִבֵּת בִּי תִדְאֵחַ הַנִּסְכּוֹשׁ: כִּי־יִתְחַוֵּר מִסְרָחִים קְדִימָה אֲמַלָּה אֲחֵרִים מִן פְּתָרֹת זִמְנִיָּה אֲחֵרִים וּקִצְבָּיָה מְעַסֶּרֶת. יִתְרַסַּח בְּהִזָּה הַדְּרִיכָה הַפִּהְם אֲנִי הַמִּסְרָחִים לִישֵׁת עֲמָלָה מְגֻלָּה, בִּלְנִצָּה חֵיָּהּ יִעוֹד לִיָּהּ כָּל גִּיל לִיִּזְכֵּי עֲלֵיָּהּ מַעֲנִי גְּדִידָה.

עַדָּה עַן הַתְּחִלָּה, תִּשִּׁיר הַזֶּה הַסִּירוֹרָה תִּפְכִּירָא יִבְדָּעִיָּה לְדֵי הַטְּלָבִים עַנְדְּמָא יִתְעַרְשׂוּ לְמִגְמוּעָה מִתְּנוּעָה מִן אֲסָלִיב

וּדְרִיכָה הַתְּפִסִּיר הַמִּסְרָחִים וְיִדְרְכוּ אֲנִי לֵהֶם הֵם אִי־צָה מְכָאָה בִּי הַזֶּה הַחֻוָּר. לִישׁ הַטְּלָבִים מְגִרְד קְרֵאָה לַנֶּסֶךְ, בִּי הַזֶּה הַסִּירוֹרָה, בִּלְמִדְעִים יִקְדֻמוֹם תְּפִסִּירָא חֲסָבָה בֵּינֵם לַעֲמַל - בִּי הַיִּכְרָג, הַתְּמִיחַ, הַתְּצִמִּים, אוֹ הַאֲקְטָבָס. לֹא יִנְתֵּהי הָעֲמַל עַל הַמִּסְרָחִים הַקְּלָסִיקִים בְּתִחְלִיל הַנֶּסֶךְ, בִּלְיִשְׁבַּח דְּעוּהָ לְיִבְדָּע וּתְפֻוֹר שׁוֹת פְּנִי שִׁחְשִׁי.

לְיִגְמָל - יִזְכֵּעַ תְּדִרִישׁ מִסְרָחִים מִתְּלֵי אוֹדִיב מְלָהּ הַמַּעֲלָם אִמָּם תְּחִד: כִּי־יִדְרַס עֲמָלָה קְלָסִיקִיָּה לְהַטְּלָבִים הַמְּעַסִּירִים בְּחִיחַ יִרֹּן בֵּה עֲמָלָה הָמָה וְזָה מַעֲנִי? יִקְדֵּם הַתְּעִלִּים הַנִּזְרִי-הָעֲמִלִּי הַמְּדֻמָּג אִסְתְּגָבָה לְהַזֶּה הַתְּחִדִּי. עַנְדְּמָא יִבְחַח הַטְּלָבִים, יִכְתִּבּוּ, יִלְעִבוּ, יִבְדְּעוּ, וְיִפְסְרוּ - תִּתְקַפ הַמִּסְרָחִים עַן כּוֹנֵנָהּ מְגִרְד נֶסֶךְ תָּרִיחִי וְתִשְׁבַּח פִּזְזָה תִּפְכִּיר וּבִדָּע חִי. בְּהִזָּה הַדְּרִיכָה, לֹא יִתְלַם הַטְּלָבִים עַן הַמִּסְרָח הַיּוֹנָנִי פְּחִסֵּב, בִּלְיִתְקוֹן בְּקוּהָ הַמִּסְרָח נִפְסֵה וּקְדֻרְתֵּה עַל־יִתְרַס אֲשִׁלָּה אִנְשָׁנִיָּה עִמִּיקָה מִן חֻלָּל הַמִּמָּרָסָה, הַשׁוֹרָה וְהַתְּפִסִּיר. יִתֵּיחַ הַתְּדִרִישׁ הַיִּבְדָּעִי סֵד הַפְּגוּעָה בֵּין הַנֶּסֶךְ הַקְּלָסִיקִי וְעָלָם הַטְּלָבִים, וְגַעַל מִן הַתְּעִלֵּם תְּגִרְבָּה חֵי וְזָת שְׂלָה וּמַעֲנִי.



מתוך החזרות להצגה. צילום: אירה אורלוב

יוצרי.ות ההצגה

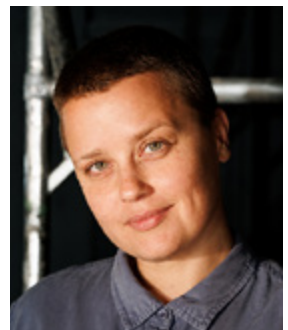
אריאל נ. וולף – עיבוד ובימוי

במאי תיאטרון, מעצב תנועה לבמה וקולנוע, שחקן, דרמטורג, מורה למשחק ובימוי ובמאי הבית בתיאטרון האוניברסיטה. יוצר ומביים בשדה התיאטרון הרפרטוארי והעצמאי בישראל. (בין היתר ביים הפקות בתיאטרון החאן, הבימה ותמונע). עיצב תנועה בתיאטראות הרפרטואריים (זוכה פרס התיאטרון הישראלי, 2017), באופרה הישראלית ובסרטי קולנוע זוכי פרסים בינלאומיים.



אירה אורלוב – דרמטורגיה

יוצרת, פרפורמריט ודרמטורגית. שופטת ולקטורית בתחרות הבינלאומית למחזאות עכשווית בשפה הרוסית "Lubimovka". בין הפרויקטים שבהם הייתה מעורבת: *בורגהר קינג, האגם, ביבר הזכוכית* – בימוי אריאל נ. וולף; *האדם המיותר, אבות ובנים, לוליטה/ז'אן דארק* – בימוי יחזקאל לזרוב; *הנודדים ומשפט חוזר* – בימוי אמיר י. וולף; ועוד.



נועה סגל-אתגר – עיצוב תפאורה

מעצבת תפאורה ותלבושות, בובנאית ויצרנית אביזרים לתיאטרון. בוגרת בהצטיינות של המסלול לעיצוב במה, קולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל-אביב, ובוגרת בצלאל במחלקת עיצוב תעשייתי. עיצבה תפאורות להצגות רבות בתיאטרון הרפרטוארי, בתיאטרון המסחרי ובפרינג'. בין עבודותיה: *הלילה השנים-עשר ופעולות פשוטות* בתיאטרון הבימה, *המלט* בתיאטרון האוניברסיטה וינטל בבית צבי.



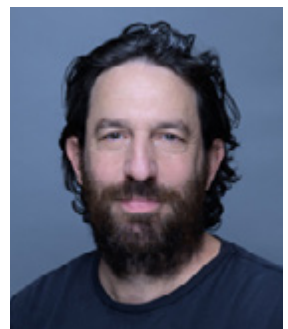
הילה שמואל – עיצוב תלבושות

בוגרת תואר שני במסלול המצטיינים לעיצוב במה, קולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל-אביב (2022). המשיכה לעצב בהפקות תיאטרון האוניברסיטה גם לאחר סיום לימודיה, ובמקביל עיצבה סרטים קצרים, פרסומות והפקות תיאטרון. עבדה כמלבישה ראשית בחלק מהפקות התיאטרון הגדולות בארץ, וכיום עובדת כאסיסטנטית ראשית בסטודיו של המעצבת אלה קולסניק.



אמיר קסטרו – עיצוב תאורה

מעצב תאורה ומנהל טכני במגוון הצגות ומופעים ברחבי הארץ, ומנהל המחלקה הטכנית בתיאטרון האוניברסיטה. בין עבודותיו כמעצב תאורה לתיאטרון: *חשמלית ושמה תשוקה* בתיאטרון הקאמרי; *מקווה וינטל* בתיאטרון הבימה; *סוליקא ופרפרים הם חופשיים* בתיאטרון באר שבע. עיצב תאורה לעבודות מחול רבות ולפסטיבלים שונים בתחום.



שלומי ברטונוב – מוזיקה

שחקן ומוזיקאי. בוגר סטודיו למשחק ניסן נתיב. כשחקן, הופיע בהצגות רבות בתיאטרון גשר, תיאטרון הבימה ותיאטרון הקאמרי. כמוזיקאי, יצר מוזיקה עבור ההצגות *פונדק הרוחות* ובדמי ימיה בתיאטרון החאן, עבור *הליוגבלוס ואדיפוס*. *טריפטיכון* בתיאטרון תמונע ועוד. זכה פעמיים בפרס קיפוד הזהב כמלחין (2016 ו-2019).



גיא יעקב המל – וידאו

בוגר תואר ראשון בהפקה ותלמיד תואר שני בתסריטאות בבית הספר לקולנוע וטלוויזיה באוניברסיטת תל אביב. במאי, תסריטאי ויוצר של *החושך*, חברי שהשתתף בפסטיבלים שונים. מפיק בפועל של הסרט התיעודי באורך מלא מפרץ השמש של כאן 11. בימים אלו עובד על סרט קצר ומפתח סדרת טלוויזיה.



ד"ר דפנה כהן – הדרכת טקסט

מתמחה בקול ובדיבור בהדרכה ובטיפול עבור כלל האוכלוסייה ועבור בעלי מקצוע שקולם ודיבורם מקצועם – בשירה ובהגשת טקסט – כבר למעלה מ-40 שנה. בין היתר הקימה וניהלה את הסדנה המוזיקלית בבית צבי. מלמדת את אמנות הדיבור עבור השחקן. ית במסלול למשחק בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל אביב.



ערגה יערי – תיאום אינטימיות

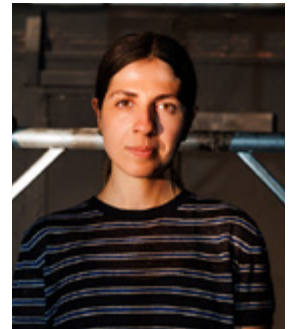
מנהלת אינטימיות מוסמכת לבמה ומסך, ומייסדת המקצוע בישראל. ב-6 השנים האחרונות ליוותה בתפקיד זה עשרות יצירות מקומיות למסך ולבמה, וכן את הפקות תיאטרון האוניברסיטה, זו השנה הרביעית. בעלת תואר שני ביעוץ ארגוני (MA), מנחת קבוצות מוסמכת וסטודנטית שנה ד' לפסיכותרפיית גוף-נפש מבוססת מיינדפולנס (שלב הפרקטיקום).



שחקני.ות ההצגה

הגר זנדר – שחקנית

בוגרת המסלול למשחק באוניברסיטת תל אביב (2025). שיחקה בתיאטרון האוניברסיטה בהצגות המלט, אורזי מזוודות, פקידת קבלה, באתי לעולם בעיניים פקוחות ועוד; בהצגה בפני החוק שעלתה בפסטיבל ירושלים; ובהצגה Cock בקפה-תיאטרון הקאמרי. כיום משחקת בהצגה חלום ליל קיץ לילדים באנסמבל פספורט ובהצגה יוליסס על בקבוקים בתיאטרון יפו.



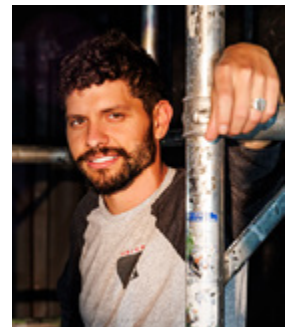
עמית לסרי – שחקן

בוגר המסלול למשחק באוניברסיטת תל אביב (2024). שיחק בתיאטרון האוניברסיטה בהצגות האב, הדוד וניה, השריפה האחרונה, אחרי הגשם ועוד; בתיאטרון תמונע בהצגה צנזורה; ובתיאטרון יפו משחק כיום בהצגות יוליסס על בקבוקים והעלהו. בנוסף, משחק במספר הצגות בתיאטרון הנוער של רות גנאל, ומוזיקאי פעיל שעובד על אלבום בכורה.



רע דשא – שחקן

בוגר המסלול למשחק באוניברסיטת תל אביב (2024). שיחק במספר פרויקטים תיאטרוניים, וביניהם Cock בקפה-תיאטרון הקאמרי ו-הטרגדיות לבית אדיפוס באמפי וואהל/הבימה 4. משחק בימים אלה בהצגה חלום ליל קיץ של מרכז עינב ותיאטרון הסימטה במוז"א. השתתף בפרסומות לטלוויזיה ולמדיה. מתעסק בתיאטרון פיזי ותנועה, שר ומנגן.



החוג לאמנות התיאטרון

ראש החוג לאמנות התיאטרון: **פרופ' יאיר ליפשיץ** | ראש מסלול משחק: **פרופ' יעל קרמסקי**
ראש מסלול עיצוב במה, קולנוע וטלוויזיה: **במבי פרידמן** | ממלא מקום ראש מסלול בימוי: **פרופ' יאיר ליפשיץ**
ראשי מסלול מופע עצמאי*: **פרופ' דפנה בן-שאול** ו**ד"ר חן אלון** | ראש המסלול העיוני: **ד"ר דרור הררי**
ראש מסלול תיאטרון קהילתי וארטיביזם: **ד"ר חן אלון** | רכזת תלמידים החוג לאמנות התיאטרון: **יוליה לומברוזוב**
מזכירת מסלול עיצוב במה, קולנוע וטלוויזיה: **אורית צילר** | ע. לראש מסלול משחק: **נועה אדמוני**

צוות תיאטרון האוניברסיטה

מנהל תיאטרון האוניברסיטה: **אלון טיראן** | מנהל המחלקה האדמיניסטרטיבית: **גיא גודורוב**
מנהל מחלקת ייצור ותפעול: **דני בילינסון** | מנהל המחלקה הטכנית: **אמיר קסטרו**
מנהל המחלקה החינוכית ודרמטורגיה: **יונתן בק** | מפיקת התיאטרון: **לין שלום-בלה** | במאי הבית: **אריאל נ. וולף**
רכזת אדמיניסטרטיבית: **ענת צ'אקי גואטה** | רכזת פעילות התיאטרון והמחלקה החינוכית: **יערה נשר**
נגר ומדריך ייצור: **סרג'יו גריסק** | תופרת: **ולנטינה סטץ** | עיצוב גרפי: **דינה קונסון**
מנהלת אינטימיות: **ערגה יערי** | הדרכת טקסט: **ד"ר דפנה כהן**, **ענת זמש-ריגל**
אחראי מחלקת תלבושות ואביזרים: **לוקאס ליברמן**
מחסן תלבושות ואביזרים: **אביגיל אלן-צוברי**, **יעל רפפורט**, **תמר שטוקהמר**
צילומי סטילס ופורטרטים: **תמי שחם**, **גל רוזנמן** | שיווק: **טל רוזן** | צילום יח"צ ותוכן שיווקי: **גל רוזנמן**

* תואר שני, שחקן-יוצר-חוקר ותיאטרון קהילתי וארטיביזם

قسم الفنون المسرحية

رئيس قسم الفنون المسرحية: **بروف. يائير ليفشيتس** | مديرة مسار التمثيل: **بروف. ياعيل كرامسكي**
مدير مسار تصميم الديكور المسرحي، السينما والتلفزيون: **بامبي فريدمان** | نائب رئيس مسار الإخراج: **بروف. يائير ليفشيتس**
مدراء مسار الأداء والمسرح المستقل*: **بروف. دافنا بن שאؤول** و**د. حين ألون** | مدير المسار النظري: **د. درور هراري**
مدير مسار المسرح الجماهيري والآرتيفيزم: **د. حين ألون** | منسقة الشؤون الطلابية - قسم الفنون المسرحية: **يوليا لومبروزوف**
سكرتيرة مسار تصميم الديكور المسرحي، السينما والتلفزيون: **أوريت تسيلر** | مساعد رئيس قسم مسار التمثيل: **نوفا أدموني**

طاقم مسرح الجامعة

مدير المسرح: **ألون تيران** | مدير قسم الشؤون الإدارية: **جاي جودروف**
مدير قسم الإنتاج والتشغيل: **داني بيلينسون** | مدير القسم التقني: **أمير كاسترو**
مدير قسم التربية والدراماتورجيا: **يوناتان بك** | منتجة المسرح: **لين شالوم بيلا** | مخرج البيت: **أريئيل ن. وولف**
منسقة الشؤون الإدارية: **عينا تشاكي جويता** | منسقة نشاطات المسرح والقسم التربوي: **ياعرا نيشير**
نجار ومدير إنتاج: **سرجيو جريسك** | خياطة: **فالنتينا ستاتس** | تصميم جرافيك: **دينا كونسون**
منسقة مشاهد الحميمة: **عرجا يعاري** | إرشاد نصي: **د. دافنا كوهين**, **عنا زمش-ريجل**
مسؤول قسم الألبسة والاكسسوارات: **لوكاس ليبرمان**
مخزن الألبسة والاكسسوارات: **أبيغيل ألان-تسوبري**, **يعيل زيبورت**, **تمار شتوكهامر**
تصوير فوتوغرافي: **تامر شاحم**, **جال روزنمان** | التسويق: **تال روزן** | التصوير الدعائي والمحتوى التسويقي: **جال روزنمان**

* لقب ثانٍ، ممثل-فنان-باحث ومسرح جماهيري وآرتيفيزم

מזמינים אתכם.ן להצטרף לערוצים שלנו
ולהתעדכן בכל מה שקורה:

ندعوكم/ن للانضمام لقنواتنا للحصول
على جميع التحديثات:



פייסבוק
فيسبوك



אינסטגרם
إنستغرام



קבוצת המידע בוואטסאפ
مجموعة واتساب



אתר התיאטרון
موقع المسرح



חוברת שיתופי פעולה
עם מגמות תיאטרון
لكتيب التعاونات
مع أقسام المسرح



עיצוב גרפי: דינה קונסון | עריכה: פרופ' יאיר ליפשיץ, יונתן בק | תרגום לערבית: ז'נאן בסול

تصميم جرافيكي: دينا كونسون | تحرير: يوناتان بك | الترجمة للعربية: جنان بصول