

9

יושבות חלוצות על חצץ 1981
תיאטרון חיפה במה 2 עודד קוטלר
רעיון ובימוי - אסתר (הרבסט) איזביצקי
תפאורה ותלבושות - תמר גטר
עריכה - אסתר איזביצקי | נחמי דרימר
מוסיקה - אורי וידיסלאבסקי
תאורה - יחיאל אורגל
יועץ תנועה - דויד רפופורט
צילומים - מושיקו דרפלר | יעקוב אגור
מקט - תמר גטר | יגאל תומרקין

שחקניות:
תחייה דנון | רחל דובסון | מיירב גרי | מיקי מרמור

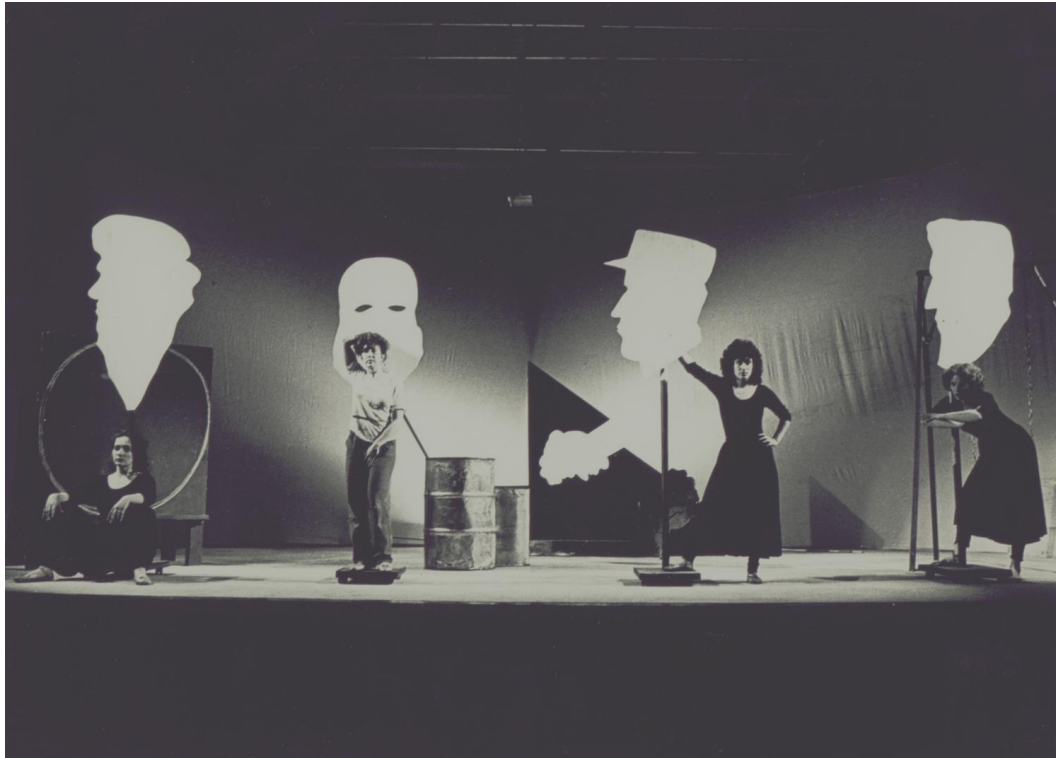
ארכיון תיאטרון חיפה, ארכיון אוניברסיטת תל-אביב

אסתר נולדה והתחנכה בתל-אביב. היא סיימה תואר ראשון בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תא, ותואר שני בהצטיינות באוניברסיטת ניו-יורק. במסגרת לימודי התואר השני ביימה באופ ברודווי ובתיאטרון אמריקן פלייס את ההצגות: קדחת הבקתות וסימני חיים, את הכלה וצייד הפרפרים ואת מטאמורפוזתה. בהמשך ביימה גם בלה מאמה את המחזות מר סליק ואת הגלגול של קפקא. בדנמרק ביימה את המחזה טונה. בארץ לימדה משחק בסמינר הקיבוצים וביימה בתיאטרון העירוני חיפה, בעירוני באר-שבע, בחאן הירושלמי ובמקומות נוספים. המחזות: יושבות חלוצות על חצץ (1981), לצאת מכאן, דון ז'ואן חוזר מן המלחמה, אל נקמות (מאת שלום אש, יחד עם משה סחר). ב-1986 קיבלה בדנמרק את פרס ההצגה הטובה ביותר בעבור הבימוי על המחזה טונה אשר אותו עיבדה על פי רומן מאת הסופרת הדנית סוזנה ברויגר. איזביצקי תרגמה את קללת מעמד המורעבים מאת סם שפרד, וביחד עם משה סחר תרגמה גם את אל נקמות של שלום אש. המחזה חלוצות יושבות על חצץ נבנה על קולאז' טקסטים שאיזביצקי הרכיבה מתוך יומני הנשים מביתנייה ומקומות אחרים.

ביצי איזביצקי (אסתר הרבסט) התאבדה בגיל 46. נותרה רק עבודתה.

מתוך עיתון ה'ארץ', 12 פברואר 1981

במסגרת ניסיונו של תיאטרון חיפה לקדם בימאים צעירים שיתמודדו עם חומר מקורי, יצרו הבימאית אסתר איזביצקי והשחקניות רחל דובסון, תחיה דנון, מיקי מרמור, ומירב גרי את המחזה התעודי על נשות העלייה השנייה יושבות חלוצות על חצץ. המחזה נוצר תוך-כדי עבודת אילתור, והוא יעלה על הבימה כנראה רק באמצע אפריל. בינתיים ביקרו השחקניות והבימאית בחצר כינרת, והן מתכננות להתנסות בכמה ימים בעבודות שדה, בתקווה לתפוס משהו מן ההווי בו חיו גיבורות המחזה. החומר למחזה נאסף על-ידי אסתר איזביצקי בארכיונים ואצל משפחות בדגניה, והוא מורכב ממכתבים, רשימות, ויומנים. "זה לא יהיה נסיון לשיחזור ריאליסטי נוסטלגי, אחא ניסיון להיפגש עם הספורים המובאים ביומנים ובמכתבים", אומרת אסתר איזביצקי. "מה שיקרה על הבימה – יהיה המפגש של ארבע שחקניות בשנות השמונים עם חומר זה. זה יהיה קולאז' של דימויים תיאטראליים ושל מונולוגים, בסגנונות שונים. לצד ניסיונות שיחזור יופיעו קטעים מנוכרים, תיאטראליים. למשל: דמות מסוימת מועלית על הבימה על-ידי ארבע השחקניות באופן סימולטני, כשכל אחת מהן מעלה אספקט אחר של הדמות. זה חלק מתהליך החיפוש".



על העבודה עם אסתר איזביצקי ועל התפאורה לזכרה של אסתר, אפריל 1999

אסתר באה לארץ אחרי לימודים ומספר עבודות ביום שעשתה בניו יורק בשנות השבעים ("הגילגול" ע"פ קאפקא היתה עבודה שעליה דיברה הרבה). היא ראתה עבודות שלי ממחזור "תל-חי" כמוזיאון תל אביב ויזמה את הפגישה בינינו ואת הרעיון לעבוד יחד על "ישובות חלוצות על חצץ". לפגישה הגיעה עם המכתבים, היומנים והרשימות של נשות העלייה השנייה, ואמרה 'בוודאי לא מדובר במחזה היסטורי, בכלל אין לי מחזה, יש לי קולות'. את העבודה על החומר הזה היא ראתה כעבודת צוות של כל המשתתפים והמילה 'תהליך' היתה יקרה לה. תהליך - כלומר - חומרי עבר, קולות מן העבר, כפי שאנו רוצים לקרוא אותם ולהשמיע אותם היום. תיאטרון כמובן זה היה בשבילה המקום של הווה, ההווה של החלל התיאטרלי, ושל הגוף ושפת גוף בשנות השמונים, וההווה של אינטונציה עברית בשנות השמונים. היא קראה וחשבה הרבה על היסטוריה, על היסטוריה ציונית, אבל לא היה לה שום עניין בדה-מיתוזציה של הרגעים ההרואיים של נשות העלייה. לפי מיטב זכרוני, גם לא היה לה עניין בשיפוט ערכי של המפעל הציוני, או יומרה לספק הערכות על מקומן ותפקידן של הנשים בו.

כיוצרת, כאישה 'מדברת' ו'פועלת' בעולם, כאישה שלקחה על עצמה את חירות הפרשנות, היה לה עניין אינטימי מאוד, והיתה לה אמפתיה עצומה עם עולמן הנפשי השסוע של המהפכניות שהתגלה בחומר שאספה. ללא ספק היא ראתה בנשים הללו

גיבורות. תקפו אותה בעניין זה ללא כל הבחנה תוך שיחסו לה פולמוס פמיניסטי מזן ירוד מאוד; כביכול היא באה לנפץ את מיתוס שיתוף הפעולה בין נשים וגברים בתקופה. כלל לא זה היה העניין. אסתר איזביצקי סגדה והשתוממה לעוצמת המהפכות של הדור הזה, נשים וגברים. אבל דווקא ורק מתוך עניין אישי עמוק כל כך שעוררו בה היא יכלה לבנות את נשות הבימה שלה כפיגורות מורכבות מאוד, קשות יום ולא נעימות, ואכן הן במידה רבה קשוחות ו'עציות', ואפילו מדוחללות. הן מצטיירות לפרקים כשוטות גמורות המדקלמות אידיאולוגיה כאותה ריז'לה האומללה (שמחשבותיה הן מחשבות ספריה, ונפשה - יציר ספר שני) שמבכה יבדוחה הזקנה באידיליה הנושנה ותמיד מחדש מריה של טשרנחובסקי "לביבות מבושלות". "נערה יושבת בתפיסה... הוי ריז'לה ריז'לה בתי!"... ככה מבכה אותה יבדוחה. גם בעבודה של איזביצקי יש צד של קינה עזה: נשות המהפכה הדגולות, הנערצות כל כך, הן גם אוסף אומלל של נערות היושבות בתפיסה... וכמו אצל טשרנחובסקי גם אצלה הקינה שטופה הרבה אירוניה והומור. אבל אין בה רומנטיקה, ואין התרפקות, ואין כל רגע 'טבעי' או 'אמיתי' אבוד כמו אצל טשרנחובסקי: מי שהיתה ריז'לה היפה והנחמדה, ומה שיצא ממנה כביכול. במיוחד בולט כאן, ביצירה של איזביצקי, העדרה המוחלט של מהות נשית בלתי מעוררת – מן אישה-אדמה, ולא במקרה - גויה, מן יבדוחה אוניברסאלית ועל זמנית כזו שממנה יבנו געגועי המשורר אל ה'טבעי' באורח משכנע. לא, מן יבדוחה כזו שהיתה נתונה לטשרנחובסקי, איננה נתונה לאיזביצקי. אם יש דיון פמיניסטי ביצירתה של אסתר איזביצקי – זהו עניינו; ניתוח מארג הקולות של יצירתה, מתוך הצבת השאלה על הפרספקטיבות מבעדן הם מעוצבים. כאשר עבדנו על סצנת הבצק הגרוטסקית שבסוף המחזה זכרנו היטב את "לביבות מבושלות", קראנו את האידיליה הזו מחדש ודיברנו עליה.

הביקורת דיברה על כל דבר חוץ מאשר על העשייה התיאטרלית, ועל התהליך התיאטרלי.

נקודת המוצא היתה איפה קולות. והשאלה – תיאטרון. איזה מן נוכחות חזיתית ואיזו מן דמונסטרציה יכולים הקולות האלה לשאת עליהם. אבל קולות זה לא גוף טקסטואלי מובחן, לכיד. בקושי אפשר לדבר על דמויות בעלות שמות פרטיים. לכן על הבמה השמות הפרטיים חותמים מונולוגים. זה היה עיקר תפקידם, תפקיד של סימון קטע, והם תפקדו כסוג של מעצורים. השמות נזרקו לחלל. הם היו במידה רבה תלושים ומרחפים מעל הטקסטים. הדוקומנטים לכשעצמם היו אוסף מאוד חלקי. חומר לא שוטף מימים שונים ושנים שונות, חומר ממקורות שונים. הנשים שבדוקומנטים מדברות בקולות שונים מאוד גם כל אחת בפני עצמה. הן מפוצלות ומקוטעות מלכתחילה. זו היתה הסיבה שבגללה אסתר חשבה על סימולטניות כמו לפצל טקסטים אחדים על כל ארבע השחקניות, לבנות את נוכחותן כאספקטים של דמות אחת. הכול היה בבחינת רסיסים ועל הבמה לא חיפשו 'רפאות', לא לייצר דמויות עגולות, לא סבירות פסיכולוגית, ולא התפתחות לאיזה שהוא

כיוון. ההדרכה העיקרית שאסתר נתנה לשחקניות היתה "לא לשחק". היה עליהן לשכוח את כל מה שלימדו אותן לגבי משחק. בייחוד היא קיוותה לפרוק מעליהן את הנורמה של בתי הספר למשחק האומרת להבין זה להזדהות. אסתר לא רצתה שום הזדהות, גם לא אקספרסיביות. האקספרסיה היתה של הטקסטים המסוייטים עצמם ושל השבר שהם היו בכל רמה שהיא. הרי מדובר גם במתח העצום של אנשים, נשים צעירות, שבאו משם לכאן, עזבו הכול, אקדמיות, ערים, מוסיקה וספרות ובאו לכאן ולא תמיד המשיכו לדעת מה הן עושות פה בכלל ולשם מה. העברית היתה חצי ברוסית, והרוסית בעברית. עננה של דחפי איבוד לדעת רחשה מעל הרבה שורות. לא היה שום צורך בקריאה מוטעמת. רק להקשיב היטב היה צריך. אסתר רצתה את הקשב. זו היתה הרגישות שלה. מהשחקניות היא רצתה דקלום לאקוני ככל האפשר. ובכל מחיר היא ביקשה את מירב הפער שבין הנוכחות המודרנית של הנשים על הבמה, בתסרוקות העכשויות שלהן, בג'סטות היומיומיות שלהן, לבין הטקסטים. העבודה שהן כולן נסעו לכינרת ללמוד מקרוב כביכול את הסיטואציה של אז, של חיים בקבוצה, של עבודה וכו' לא צריכה להטעות; אסתר רצתה היכרות עם החומרים של התקופה לא על מנת לשחזר דבר. מובן גם שכינרת של היום היא כינרת אחרת. הן נסעו, נסעו כדי לגבש קבוצת עבודה. הדרך לייצר את המרחק הפרספקטיבי הנכון הייתה ביסודה שאלה של המצאה של סיטואציות ופעולות בימתיות, פעולות שיבצעו השחקניות ללא קשר פיגורטיבי עם הטקסטים. הפה יספר סיפור אחד, והגוף סיפור אחר - זו התבנית הבסיסית של היצירה והייחוד שלה. לא עשו תיאטרון כזה בארץ. כך נולדו סצנות החוטים, ההליכה על החבית, הפעמונים, הנדנדה, הסצנה עם המוט, סצנת החתירה במסע באוניה הדמיונית, ההחלקה על העגלות הנמוכות, והסצנה של נושאות הניסים.

המונטאז' הגודארי, (והשם גודאר חזר ללא הרף בזמן העבודה על ההצגה, לפחות מצידו) גרס אינטר-טקסטואליות דחוסה, המונית ציטוטים מהמוני מקומות, וקונפליקט מתמיד לא רק בין מראות, אלא גם בין ראייה לשמיעה, כך שהחוט הנארטיבי, חוט ה'שקיפות' התיאטרלי, 'יהיה הדבק המשני ביותר של החומרים המובאים. במקום השקיפות תמיד מצביעות הסיטואציות על עצמן, על הרגע הקונקרטי של ההתרחשות הבימתית, ועל זמן פעולות ראלי, לא ייצוג סמלי של פעולות שהתרחשו מחוץ לבמה בזמן כל שהוא. אלו היו גם העניינים שהעסיקו אותי בעבודה שלי, ועוררו הד באסתר שבאה מניו-יורק והיתה לה גישה והיכרות עם פרפורמנס ארט, אמנות גוף, וקונספטואליזם של שנות השבעים. גודאר והאמנות הפלסטית של אותן שנים היו אזור המפגש האידיאולוגי-אומנותי בינינו.

אסתר ניסתה למתוח את הקונפליקטים הללו עד גבול אי הניתנות לשום הלכדה. הקונספטואליזציה הזו של האקט התיאטרלי נועדה להתמודד עם שאלת הפרגמנטריות, ועם אי הניתנות העקרונית לשחזור. כמובן ההעדפה האידאולוגית והאסתטית הזו היא זו שגרמה את כעס הקהל, את פרצי הצחוק ועזיבת האולם. הביקורת קראה לעבודה הזו סקנדל

ושערוריה, הצגנו בשלושה ארבעה מקומות וההצגה ירדה. אין דבר המאיים יותר על אנשים מאשר רסיסים. הם באים לתיאטרון על מנת לקבל 'עולם מסודר' ו'כמו בחיים' לא את האימה הפנימית שלהם. אבל כמוכך זו היתה גם התגובה הישראלית השגרתית לאמנות מודרנית. זו לא היתה הפתעה גדולה. זה היה צפוי למדי.

העבודה על התפאורה והתלבושות נעשתה מתוך כל השיקולים שהועלו עד כאן. חשבתי על מערכת פודיומים לאסופה של מונולוגים, ועל איך לאפשר רה אירגון של הבמה לפי צרכי כל סיטואציה מבלי להחליפם. המחשבה על כך לכול נאום תפסה את המערך הבימתי כולו כדבר סטטי מאוד, חזיתי, חסר גב או אזור, כמו תמונה. מעין הצגת פסלים חיים. מה שיהיה יותר מלאכותי יהיה יותר אמיתי, ככה הבנתי את ההצגה הזו. הדגישה את הדבר הזה הציקלורמה שמתחננו בחצי קשת מסביב לבמה. הבד הזה היה מסך תאורה אחורי שקיבל צבעים עזים במהלך ההצגה. בכמה סצנות הוא אפשר להפוך את כל ההתרחשות על הבמה להצגת צלליות. כל זה נועד לחבור אל התובנה של אסתר לגבי משמעות הדקלום, והרצון שלה לשוות להצגה אופי מסכתי. להוציא הנדנדה, שמטעמים בטיחותיים נעשתה בקנה מידה ריאלי, והחבית (לפי מיטב זכרוני היא היתה מצופה במיילו – נייר מראה, או צבועה בצבע כסף, כדי שלא תישאר במראה הטבעי שלה) כל האלמנטים הנוספים על הבמה מתייחסים אל חפצים, גדלים, ופונקציות מוכרים תוך סטייה מכוונת מהם. הרעיון היה לשמר את קירבת המוכר תוך כדי דחיקת הדימוי אל שוליים עמומים, פתוחים. כך למשל, הפודיום המרכזי גדול בהרבה מפודיום הרצאות סטנדרטי, גבוה משולחן, גבוה מארון, אך, אם הוא מאזכר שלד סמלי של בית בעל קומה אחת, הרי הוא נמוך ממנו. דוגמא אחרת של דחיקה כזו של הדימויים אל שוליים עמומים היא המבנה הרוכב על שלד ה'בית' הזה. הוא מרמז לצורה של גג, ובמצב מהופך, הוא מסמן תבנית של סירה או שוקת. ואמנם, יותר מאשר לקרוא לאלמנטים האלה דימויים, צריך להגיד - סימנים, או סימונים. והסימונים האלה באו ישירות מן הציורים שלי באותן שנים, ממחזור תל-חי. במחזור עצמו ההתוויה היא בדרך כלל באמצעות גירים על פני משטח ירוק דמוי לוח בית-ספר.

השאלות הכלליות שאני מעלה כאן לגבי חומרים היסטוריים ושאלת ההווה בוודאי עמדו ועומדים במרכז העיסוק האמנותי שלי. צופים שהכירו את עבודתי וראו את "יושבות חלוצות על חציץ" ראו בבימה ראיזציה חללית של הציור שלי, חללית ועם זאת נשמרה השטיחות והשילדיות של האלמנטים.

המבנה האחורי, המתקן להחזקת הנס של ראש הכושי, הוא המופשט מכל האלמנטים. ביסודו הוא נועד להוות גרם מדרגות חסר תכלית, מדרגות לשום-מקום, או כניסה לבית שאיננו. גם זה היה דימוי שבא אל הבמה מתוך העבודה שלי. הוא טופל הרבה בעבודות של שנות השמונים, במחזור ה"טירונים" של 91-89, הסידרה "שעורים בהיסטוריה" מתחילת שנות התשעים, וב"כניסות כפולות" מ-1995 שנעשה במשכן לאמנות בעין-חרוד.

מכמה בחינות, העדר הבית היא כמעט החוויה המרכזית העולה מתוך הדוקומנטים של נשות העלייה השנייה. אני חושבת שגם עבור אסתר איזביצקי וגם עבורי חווית התלישות והאחרות של המהפכניות האלה כרוכה בהתפרקות של מושג הבית. זה בוודאי דבר בעל עוצמה מיוחדת במינה כאשר מדובר בחבורה של אנשים שהלכה באש ובמים על פרוייקט אחד ויחיד - הקמת בית..

הניסים היו אלמנט קומי בהצגה. בראשם הורכבו ראשי מנהיגים ואידיאולוגים שגזרתי מלוחות דיקט וצבעתי בצבעי זרחן. לא התרכזתי בזיהוי קל של מי הוא מי. היה יותר חשוב לי שאלו הם ראשי גברים בעלי נוכחות סמכותית, ושהנשים גוררות אותם ממקום למקום, כמו מטאטאים. גם המטאטאים וגם המנהיגים 'מגדירים' באופן קלאסי, את הנשים והם ה'כלי' הקלאסי של הנשים. זה הצחיק אותנו. באחת הסצנות פורצות ארבע השחקניות אל הבמה האפלה רכובות על קורקינטים מאולתרים מעגלות קטנות ושטוחות שנסעו על קוגלגרים. הניסים היו תקועים בחזית העגלות ושימשו מעין הגה או כידון. ראשי המנהיגים צפו בחלל הבמה והאירו את האפלה. מבחינתי זו הייתה סצנת ה"מכשפות".

היו הרבה סצנות פיזיות בהצגה הזו. העגלות, הנדנדה, ובעיקר המונולוג של מיקי מרמור על החבית. היא הייתה אמורה לבצע אותו בהליכה על החבית קדימה ואחורה, מעין פורטונה על הגלגל. בחזרות היא כמעט שברה את הראש ונאלצנו למלא את החבית בחצץ כדי לעשותה כבדה ויציבה יותר, ולהוסיף את המוט המכופף הארוך כדי שתוכל לייצב את עצמה. המוט הזה כבר נשאר כחלק אינטגרלי של ההצגה ושימש גם בהמשך בסצנות אחרות. כך גם נכנס החצץ להצגה ולשמה.

התלבושות נתפרו מטריקו, היו בגוונים חמים קרובים, ולא היו שונות בהרבה מבגדים שלבשו אז ברחוב. פה ושם נוספו מטפחות לקשירת השיער. גם אותן קשה לתפוס כפרט שחזורי דווקא. לסצנת הטבחיות הותאמו סרבלי עבודה לבנים, יוניסקס, וכובעי טבחים.

עד לשיתוף הפעולה עם אסתר איזביצקי לא עשיתי כל עבודה לתיאטרון. חוסר הניסיון התיאטרלי שלי משך אותה במיוחד. בבניית המודל עזר לי הרבה יגאל תומרקין. בפגישות רבות איתו סביב תחילת העבודה הוא דיבר איתי על עבודתו בתיאטרון של ברכט, ועל תפיסת הניכור הברכטיאנית. דיברנו גם הרבה מאוד על גודאר שרטיו וכתביו היו ונשארו מקור השפעה גדול על תפיסתי האמנותית.