

שמירת הילדות מפני אובדנה

רועי הורוביץ

שפרה שינמן, סמדר מור ונפתלי שם טוב (עורכים), **תיאטרון לקהל צעיר: מחקר, יצירה ושיח**, מכון מופ"ת, 2023, 357 עמודים.

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

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

באנתולוגיה המרשימה בולט ניסיון מעט סזיפי (ונוגע ללב) להקנות למושא הדיון, התיאטרון לילדים, מעמד של סוגה ריבונית, על אף הקשר הגורדי הקיים בינה ובין עולם התיאטרון למבוגרים. היפרדות והכרזת עצמאות מוחלטת אינן אפשריות מן הטעם הפשוט שנמעני היצירה לילדים הם תמיד גם המבוגרים, הקובעים בעבור הצופים הצעירים אם ילכו לתיאטרון ובאיזו הצגה יצפו. אף על פי שתרבות הילד היא מהישגיו הגדולים של המודרניזם (תיאטרון ראשון לילדים נוסד בניו יורק בשנת 1903), הרי שהאנומליה הבסיסית הזו מוסיפה להתקיים וילדים עודם "קהל שבוי" בידיהם של שלל מתווכים (קרובי משפחה, מורים ומחנכים). מצב הדברים הייחודי הזה שזוכה לשלל אזכורים ודיונים במהלך הקריאה, מחדד שאלות אסתטיות ואתיות ייחודיות ומעלה את הצורך לסמן את גבולות השיח ולבחון את סוגיית הטאבו, הנורמות והפרקטיקות הנהוגות (בין השאר יש להביא בחשבון את התחלפותו התדירה של הקהל המגיע לחינוך אומנותי ראשון בתיאטרון). כפי שהראתה מאנון ואן דה ווטר, שאלות יסוד אלה מלוות את התחום מראשיתו ו־18 הכותבים שתרמו לאסופה הנוכחית שבים ומתמודדים איתן בדרכים מגוונות ומתוך הסתמכות על אירועי מבחן בולטים, כשהכול שותפים לדעה שטיפוח תיאטרון הילדים הינו "דרך אל שמירת הילדות מפני אובדנה" (ציטוט של שינמן שמופיע במאמרה של ניאגו בעמ' 202). שפע רב של נושאים זוכה כאן לבחינה:

כשירותם התיאטרונית של הצופים הצעירים, הוראת תיאטרון בבתי ספר ובחינוך הבלתי פורמלי, אתגרי היצירה לילדים, פועלן האומנותי של כמה מדמויות המפתח בתחום, משבר הקורונה ולקחי וכאמור, גבולות התיאטרון לילדים (תכנים פוליטיים – כן או לא?; שימוש במוטיבים מקראיים – מתי ובאיזה אופן?; ייצוגים של שואה ומוות על הבמה). עיקר תשומת ליבם ומרצם של רבים ממשנתפי הקובץ נתון להיסטוריוגרפיה של התחום, אם כי ישנם גם מי שצופים פני עתיד ומנסחים חזון.

כדי למקד את הדיון ולהבדיל בין הכותבים המגיעים מרקעים למיניהם ומטווח רחב של דיסציפלינות ועיסוקים רלוונטיים (חוקרים ואנשי אקדמיה, מחזאים, בימאים, בובנאים, מורים לתיאטרון), חולק הספר לשלושה שערים: מחקר עיוני ואמפירי, יוצרים בבתי הספר ובקהילה, התבוננויות והתנסויות בשדה התיאטרון לקהל צעיר בארץ ובעולם. הקריאה הרצופה של המכלול מציידת את הקורא בים של מידע ושל אבחנות מרתקות.¹ כאלו הם, למשל, דיונה של אולגה לויטן בניידותן של דמויות בדיוניות (דוגמת אליס, פטר פן והנסיך הקטן) בין עולמות הילדים והמבוגרים ולהפך (עמ' 127–129), או הצעתו של אופיר ממך לאמץ את המונח "תיקון עולם" ככלי מרכזי לניתוח טקסטים שעניינם מסעות פנטסטיים אפוזיציוניים (עמ' 137–150), או מסקנת המחקר (המצוטטת אך ורק בהערת שוליים בעמ' 144) ולפיה הקפדה על סיבתיות גלויה (קשר בין סיבה לתוצאה) מקילה במידה ניכרת על תהליכי הבנה וזיכרון של ילדים.

על דרך הטבע וכדרכן של אסופות ממין זה, הכתיבה אינה אחידה ברמתה ולצד כמה מאמרים חדשניים ופורצי דרך רוב מוחלט של מאמרים טובים ומשכנעים, נמצאים גם אחדים שלוקים מאוד מן הבחינה המתודולוגית, מתוך מיחזור קלישאות נדושות והסקת מסקנות שאינן מבוססות דיין (ראו דוגמאות בהמשך). לזכות עורכי הספר נזקפת העובדה שהם מודעים לעניין ואף מצהירים עליו במפורש (עמ' 8), אך הדבר נחשב בעיניהם אחת מנקודות החוזקה של הקובץ ושל "חזון הקבוצה" ולא כחולשה מובנית שהיה אפשר למזער את נזקה. עריכה קפדנית יותר מצידם הייתה עשויה לייצר יתר אחידות בין פרקי הספר, לצמצם את הפער שבין "כתיבה מחקרית" ל"כתיבה מסאית רפלקסיבית"² ולטייב את התוצר הסופי.

המאמר הפותח את הקובץ, פרי עטה של שינמן, הוא דוגמה נהדרת לכך שלמחקר העיוני המיטבי בתחום האומנויות נלווה תמיד יישום מעשי כלשהו. כותרת המאמר, "בזכות תיאטרון רדיקלי לקהל צעיר", מעידה על כוונה ברורה של הכותבת, המגיעה לכדי תחושת שליחות של ממש המפעמת בה – לחלץ את תחום התיאטרון לילדים ולנוער מן התרדמת שהיא מייחסת לו בעת הזו. לדבריה, החידוש היחידי והאחרון שהיה בתחום הוא המצאת תת־הסוגה של התיאטרון לפעוטות, small size theatre, בראשית המאה הנוכחית. כמובן, הכותבת ערה לעשייה האינפלציונית ולהצלחתו המסחרית של התיאטרון לקהל צעיר (המתבטאת בין השאר במאות כנסים ופסטיבלים ברחבי העולם, כתבי עת מקצועיים וכמובן, שפע של הפקות חדשות לבקרים, ברשימה ארוכה של אכסנויות) ומקשרת קיפאון

1. כמה מהן רלוונטיות בייחוד בימים אלה, שבהם מתחולל מאבק ציבורי מבורך על דמותו של אחד מתיאטרוני הילדים הגדולים בארץ, המדיטק, ועל תרבות הניהול הראויה לו.

2. הגם שההבחנה הדיכוטומית בין השתיים היא מלאכותית ומומצאת במידה רבה, כפי שמדגים, למשל, מאמרה של דורית ירושלמי, שבמרכזו אנליזה חדה ורבת ערך לשתי הפקות רב־לשוניות, שבהן הכותבת עצמה שימשה דרמטורגית.

(סטגנציה) רק להיבטים האומנותיים: "איני מתנגדת לתרבות פופולרית ולבידור. השאלה היא: האם נשאר מקום גם לתיאטרון אומנותי ובמסגרתו לתיאטרון רדיקלי?" (עמ' 26). לאחר בירור מעמיק של המושג "תיאטרון רדיקלי", בדגש מיוחד על עולם הילדים והנוער, היא מנסחת את ה"אני מאמין" הזה:

התיאטרון לקהל צעיר יכול וצריך גם הוא לקחת חלק במאבק לתיקון המעוות על ידי יציאה מאזור הנוחות והצעת פלטפורמה אומנותית-אסתטית ופוליטית-חברתית [...]. תיאטרון לקהל צעיר יוכל לתרום את חלקו אם לא ישקוט על שמריו, אם לא יטשטש את המציאות הקשה שאנו חיים בה ולא יציג תמונה ורודה, מתקתקה וממוסחרת, אלא יירתם לפעילות אומנותית רדיקלית (עמ' 20).

מעניינת במיוחד ההבחנה בין נועזותם היחסית של כותבי הספרות לילדים ולנוער, שלא כעמיתיהם בתיאטרון הלוקים, לדעת שינמן, בחרדת התקבלות המביאה לידי שיתוק:

ספרות הילדים הקדימה את התיאטרון לקהל צעיר והעזה לטפל בסוגיות טאבו קשות כמו מוות, אלימות ומין. אין כמעט נושא אישי-משפחתי-חברתי שלא זכה להתייחסות בספרות הילדים והנוער בעשורים האחרונים. לעומת זאת, בתיאטרון לקהל צעיר עוסקים יוצרים מעטים בלבד בסוגיות אלו. רובם מתמהמהים (עמ' 33).

כמובן, בנקודה זו היה מקום לציין מי הם אותם "יוצרים מעטים", אך הכותבת בוחרת שלא לנקוב בשמם ולפרט (לו הייתי במקומה, הייתי מזכיר כאן לפחות את חנוך רעים, מן המקוריים והמחדשים שבין מחזאי הילדים והנוער בארץ). במקום זה היא מנסה לשפוך אור על מניעי ה"רוב":

ייתכן שהיוצרים המבוגרים חוששים מתוך מודעות להשפעה המידית והעוצמתית שיש לתיאטרון. לחלופין ייתכן שהם חוששים לאבד את פרנסתם. התיאטרון לקהל צעיר פוחד להפיק הצגות העוסקות בנושאים שהם בגדר טאבו, בעיקר מפני החשש שלא יקבל תקציבים ושינחל כישלון מסחרי מפני שההורים והמחנכים לא יביאו את הילדים לתיאטרון. **כאשר מאפשרים לפחד להכתיב תכנים ובחירות אסתטיות, התיאטרון נעצר** (עמ' 33, ההדגשה במקור).

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

מאמרו של נפתלי שם טוב עוסק בניסיונם של יוצרי תיאטרון מזרחיים (כמו יצחק גורמזאנו-גורן ורזי אמיתי) להציג את ההיסטוריה הלא נודעת של יהודי המזרח התיכון, untold story טיפוס, ומתחבר לחזונה של שינמן על עשייה רדיקלית ובוועטת. "הצגת היסטוריה אלטרנטיבית בתיאטרון לקהל צעיר היא מגמה שרווחת גם במקומות אחרים בעולם" (עמ' 62), הוא כותב ומאזכר הצגות משנות השישים, השבעים והשמונים של יוצרים אפריקנים והולנדים, שחתרו לפירוק האגוצנטריזם של הקנון הדרמטי המערבי. שם טוב מאמץ את מונחיו של חוקר התיאטרון פרדי רוקם בספרו

Performing history ובוחר באמצעותם שני מקרי מבחן: ההצגות "דקלים וחלומות" ו"תרנגול כפרות" (על פי ספריהם של סמי מיכאל ואלי עמיר, בהתאמה), שהועלו בתיאטרון אורנה פורת לילדים ולנוער בשנות השמונים, ועסקו ביהודי עיראק ועלייתם לישראל. קריאתו הקשובה לפרטים בטקסט הדרמטי והמופעי של שתי הצגות הנוער האלה מדגימה היטב את היותן "חלק מפדגוגיה ביקורתית המבקשת לחולל טרנספורמציה ביחסי הכוחות עבור תלמידים מקבוצות מדוכאות" (עמ' 62). יחסו האוהד של הכותב כלפי היוצרים שהוא עוסק בהם גורם לו "להחליק" גם קביעות גורפות למדי שהם חוטאים בהן מדי פעם ושהיה אפשר להתעכב ולחלוק עליהן. כזו היא, למשל, טענתו של יצחק גורמזאנו-גורן: "מה אני מספר חשוב יותר מאיך אני מספר" (עמ' 63). האומנם? תוכן קודם וחשוב בהכרח מצורה? ואולם המאמר בכללותו חשוב ובנוי היטב.

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

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

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

דורית ירושלמי תורמת לחטיבה העיונית של הספר את אחד משיאיה במאמר החורג בהרבה מגבולות הדיון הייחודי בתיאטרון לילדים. במרכזו ניתוח על דרך הקריאה הצמודה של שתי הפקות רב-לשוניות שעלו בחוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה, "אי הדייגים המאושרים" ו"סיפורי בדים", בהשתתפות סטודנטים יהודים וערבים, ושהוצגו לפני ילדים ששפת אימם היא עברית ואינם דוברים ערבית, ולפני אלה ששפת אימם ערבית אך הם מבינים עברית. ירושלמי מתחקה אחר תהליכי העבודה המורכבים והמרגשים שבאמצעותם נארגו שתי השפות כפרפורמנס של תרגום חשוף ומכוון לעצמו שאפשר "לשני הקהלים לנדוד מעבר לתרבותם ומעבר לשפתם ולשהות במרחב שלישי" (עמ' 179). המאמר הרווי בדוגמאות ובציטוטים מאלפים (נזכיר כי ירושלמי שימשה דרמטורגית של שתי ההפקות ולפנינו practice based research), שב ומדגים את כוחו הטרגנספורמטיבי של תיאטרון רב-לשוני (בדוגמה הנוכחית: עברית, ערבית וערבית) בכינונה של קהילה פוליטית:

התרגום החשוף ואי-התרגום לא רק הולידו רגעים שבהם הצופים דוברים העברית חוו אובדן שליטה על השפה, אלא גם מנעו בליעה ומחיקה של הערבית ויצרו רגעים היברידיים, רגעים של בין לבין ובין הלשונות [...] שתי העבודות [...] זרעו זרעים לרעיון אוטופיסטי דרך נראותו בתיאטרון, רעיון המאפשר לחשוב ולדמיין מציאות אחרת (עמ' 196).

הגם שהובלת הפרויקטים המדוברים נשארה בידיהם של יוצרים דוברים עברית (אתי בן זקן ואיתן שטיינברג) באופן ששימר את יחסי הכוחות בין השפות, בכל זאת נזרע כאן זרע להמשך עשייה רבת ערך, כזו שאינה תחומה כאמור רק לתיאטרון לילדים, ומן הראוי לה להתרחב אל השדה בכללותו. ירושלמי חותמת את המאמר בדברי שבה לאכסנייה הייחודית שבה נוצרו ההפקות האלה ("מסע זה מתאפשר בחוג לתיאטרון באוניברסיטה הודות לכך שהוא מספק מסגרת ליצירה אלטרנטיבית ומידה מסוימת של חירות אמנותית", עמ' 197). באקלים הפוליטי הנוכחי, אי אפשר שלא לתהות עד מתי, ואם בכלל, יתאפשר המשכה של חירות זו באקדמיה שלנו.

"ילדים יוצרים משמעות: התקבלות של הצגות תיאטרון לילדים במבט אסתטי והתפתחותי" הוא המאמר היחיד בקובץ שכתבו צמד כותבות, סמדר מור ונילי לאור-לסבלג, ומסתמך על מחקרי הדוקטורט של השתיים. ואולם יש במאמרן חולשה מתודולוגית ניכרת באיסוף הנתונים ומסקנות דלות. במחקרה האיכותני-אסתטי של מור, שביקש לבדוק את יכולתם של ילדי גן לפענח הצגות

תיאטרון ולהקנות להן משמעות "השתתפו עשרים וארבעה ילדי גן חובה (בגיל 5–6) מארבע ערים בישראל" (עמ' 47). אצל לאור-בלסברג שעשתה מחקר משולב כמותי-איכותני, המצב מעט טוב יותר (92 ילדים משלוש קבוצות גיל), ובכל זאת לנוכח מיעוט הנבדקים והיעדרה של "קבוצת ביקורת", נוצר רושם לא מספק. כאן דומה שדבריהם של ויווקה הגנל ופייר בורדיה המצוטטים במאמרה של דורית ירושלמי, רלוונטיים במיוחד:

העמדות של צופים מבוגרים וצעירים מושפעות ממעמד, מאתניות, ממגדר ועוד. לכן אי-אפשר להתייחס אל צופים צעירים באותה קבוצת גיל כיחידה אחת ולעשות הכללות על הטעמים, היכולות, ההנאות והתשוקות שלהם. הפרשנויות והחוויית השונות של ילדים הן לא רק פועל יוצא של גילם, אלא גם של הביטוס שקובע את ה"טעם הטוב" (עמ' 189).

אומנם מור ולאור-בלסברג מצליבות נתונים זו עם מחקרה של זו ומנסחות יחד רשימת ממצאים בהתאם לרכיביו המגוונים של תהליך ההתקבלות בקרב הצופים הצעירים, ואולם לא מעט מהניסוחים שלהן נעדרים כל ממד של חידוש. האם באמת נזקקנו למחקר הזה כדי לדעת ש"התרומה הערכית, האסתטית וההתפתחותית של צפייה בהצגות תיאטרון עבור ילדים היא גדולה ביותר"? (עמ' 55), או ש"ככל שהילדים משתתפים בעוד ועוד מופעים, הם מפתחים ומעמיקים את המטענים שלהם וכך את כשירותם התיאטרונית"? (עמ' 50). לטובת המתקשים בהבנת המסקנה הטריטוריאליזטית הזו מצורף אגב גם תרשים (עמ' 54).

גם מאמרה של רימונה לפין נשען על מחקר שעשתה כבר בשנת 2005 (עבודת המוסמך שלה), וגם על התנסות אישית-מקצועית לא קלה. בשנת 2001 ביימה הכותבת את הצגת "הדוב מארקנסו" בתיאטרון הרצליה. ההצגה שעניינה מוות ופרדה מאדם קרוב, זכתה לביקורת מצוינת, אושרה על ידי 'סל תרבות ארצי', ואולם בפועל לא נרכשה להצגות בבתי הספר ברחבי הארץ וירדה מן הבמות. התנסות זו, המוכרת מקרוב גם ליוצרי תיאטרון אחרים, שימשה טריגר לכותבת לבחון את הטאבו על תכנים של מוות ושל אלימות בהצגות לילדים, בדגש מיוחד על ייצוגם הריאליסטי. היא בחרה להתמקד בדרכי הייצוג של תכנים אלו בשמונה הצגות בנושא השואה, שהוצגו בתיאטרון אורנה פורת לילדים ולנוער בין השנים 1971–2019. במהלך הסקירה הארוכה המובאת כאן, נזנחת לעיתים ההתמודדות עם שאלת המחקר היסודית וניכרת גלישה למחזזות אחרים (מעניינים ובעלי ערך כשהם לעצמם, כדוגמת זהותן של דמויות העדים בהצגות המגוונות והמטען האידאולוגי שהם נושאים עימם). לפין עומדת על כבילותם של כלל הטקסטים הנבדקים לנרטיב הציוני בלבד, מתוך מיקוד בלעדי בקורבן היהודי: "בכל ההצגות השואה מוצגת כאירוע טראומטי וייחודי ליהודים בלבד, ללא כל התייחסות ל'אחרים' וללא כל מתן נראות לתוקפן ו/או לקורבנות אחרים שאינם יהודים" (עמ' 172). במקום זה בולטים חולשת הבחירה באכסנייה אחת בלבד (תיאטרון אורנה פורת) וחלופה הזמן מאז ביצוע המחקר הראשוני בעבודת המוסמך, שכן במרוצת השנים חל שינוי בתמונה החד-משמעית הזו.³ לנוכח ריבוי ההצגות בנושא השואה, נחתם המאמר בשאלה מהדהדת שיש להפנותה בראש ובראשונה אל סוכני החינוך: "האם הצגת מוות על הבמה בהקשר של השואה מתאימה יותר ליכולת ההבנה של ילדים ונוער מהצגת מוות כתהליך טבעי במעגל החיים? במילים

3. גילוי נאות: כותב שורות אלה שותף להצגה "שעונים", שהפכה זה מכבר ליקירת סל תרבות, הוצגה מאות פעמים בבתי ספר ברחבי הארץ ומפגישה על במתה קורבן יהודי וקורבן הומו כדוגמה אפשרית אחת.

אחרות, האם מורשת של מוות וקורבנות (הצגות זיכרון השואה) ראויה יותר ממורשת של חיים (הדוב מארקנסו)?" (עמ' 175, ההדגשה במקור). במקום זה פוגש מאמרה של לפין את זה של יעל אנקרי (בת אנוש) הסוקר בין שאר נושאים את העיסוק הנועז במוות בתיאטרון ילדים בארגנטינה. רוב המאמר רווי בהתבשמות עצמית של הכותבת (בימאית, מפיקה ובעלים של תיאטרון עצמאי לילדים, המרבה בנסיעות בעולם) ובכתיבה מרושלת ("תרבות מזרח אסיה שונה לחלוטין מתרבות המערב", עמ' 294; "למעט אולם תיאטרון אחד, אין בארץ אולמות תיאטרון המתאימים לילדים בגילים צעירים", עמ' 286–287, מבלי לציין מהו האולם המדובר).

כמי שהגיש בעצמו תלמידים לבגרות בתיאטרון וכיום עומד בראש המסלול להכשרת מורים לתיאטרון באוניברסיטת בראילון, מידה רבה של אי־נחת עוררה בי גם קריאת מאמריהם של דורית בר ושל יריב שילה, מורים לתיאטרון ושניים מבין שלושת כותבי השער השני של הספר, המוקדש להוראת התחום בבתי הספר ובקהילה. מאמרה של בר עוסק בהפקת הבגרות, שיאם של לימודי התיאטרון בבתי הספר התיכוניים, ומעלה על נס את עידודם של התלמידים לאמץ פרקטיקות של תיאטרון דיוויזינג ותיאטרון פוסט־דרמטי. את יתרונותיה של הבחירה בכיוון זה בר מבקשת להדגים באמצעות המחזה "בית בובות" לאיבסן. המאמר מקדם גישה שלפיה בשם העיקרון הפוסט־דרמטי, יש להסכין עם כל בחירה של התלמידים ולשאת בכל תג מחיר. אומנם הכותבת טורחת לציין ש"הדגשת הקשרים מודרניים ודימויים חזותיים כמתבקש בהפקה פוסט־דרמטית תוביל בהכרח לקיצור הטקסט המסורתי, לשינויו או לביטולו" (עמ' 260), אך אין במאמר דיון במחירים המשולמים בגין הקיצור, השינוי ואף הביטול של טקסט המקור, ובמידת הכדאיות שלהם. מבלי להיחשד כשמרן צר אופקים, מתבקש לשאול האין זה מתפקידו של המורה לתיאטרון לחנך גם ליחס של כבוד כלפי יוצרים ויצירות קנוניות? למידה של צניעות ולריסון־מה של הדחף לקצר, לשנות ולבטל (דחף שמחליף פעמים רבות התמודדות אמיצה עם האתגרים שמעמיד הטקסט המקורי לפני מבצעיו)? כבודן של פרקטיקות התיאטרון העכשוויות במקומו מונח, ועם זאת מן המורה לתיאטרון מצופה לנקוט גישה מרחיבה, הממקמת אותן בין שאר סגנונות ודרכי עבודה לגיטימיים, בוודאי לא כאופציה שאין בלתה, המאיינת אפשרויות אחרות. לשיא מופרז מגיעים הדברים במשפט הסיום של המאמר: "רק כאשר התלמיד ירגיש מעורבות בתהליך הדיוויזינג וביצירה הפוסט־דרמטית, הפקת הבגרות בשיטה של למידה מבוססת פרויקטים תזכה להצלחה ותסתיים במחאות כפיים סוערות" (עמ' 263). האומנם נמצאה הנוסחה להבטחת הצלחה? מסופקני. עריכה אחראית יותר הייתה מרגיעה וממתנת את הטון הנחרץ הזה.

מאמרו של שילה ממשיך גם הוא באותו הקו, בשעה שהוא מתחקה אחר תהליך העבודה של תלמידיו על "ותו לא", סאטירה מאת אייל וייזר. גם כאן נוצרת התחושה שכמעט כל אסוציאציה ראשונית של מי מהתלמידים בעניין החומר מאומצת בחום ומוצאת דרכה אל התוצאה הסופית מבלי לתת את הדעת די הצורך על פוריות הבחירה (העיצובית / בימויית / מוזיקלית / משחקית), מקוריותה, מידת התאמתה ותרומתה למכלול, כאילו "יצירתיות" פירושה "הכול הולך" ו"למה לא, בעצם?". יתר על כן, לבחירה בטקסט סאטירי נקשרים אומנם כתרים של נועזות רפרטוארית ושל "פדגוגיה ביקורתית", אלא שהמעקב אחר תהליך העבודה המתואר ותוצאותיו מגלה דווקא יוניפורמיות מחשבתית בין כל השותפים להפקה, אימוץ מוחלט של האג'נדה המחזאית בלא כל הסתייגות ואי־מתן אפשרות להשמיע קולות חלופיים. הכותבת־מורה מצידו טוען לתהליך חינוכי בעל משמעות:

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

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

לא הטלת ספק לפנינו, אלא פרודיה על הטלת ספק. הלכה למעשה בהפקה המתיימרת לעסוק בשאלות של זהות ולגעת, כדרכה של סאטירה, בליבת הקיום של החברה הישראלית, לא נמצא מקום ולו לקול אחד של "חשיבה ביקורתית" אמיתית הנוגע לאמירה המחזאית של ויזר, של "דעת מיעוט". ה"עמדה הביקורתית" לא הופנתה די הצורך וכלל לא הופנתה גם כלפי הטקסט הסאטירי-ביקורתי עצמו (על דרך "ביקורת הביקורת"), כמו נבלמה על סיפו. כך שיעור רבי-ערך בתיאטרון, באזרחות, בהומניזם, בסובלנות ובשיח פלורליסטי, הוחלף באינדוקטרינציה.⁴ מאמרה של דלית שמיר-גלמן, שנכלל גם הוא בשער השני של הספר ועוסק בתיאטרון נוער מחוץ למערכת הבית ספרית, משיב במעט את האמון שנסדק, בהדגימו הנחיית קבוצות והנהגה חינוכית-אומנותית קשובה ומוצלחת יותר.

בחלקו השלישי של הספר בולט לטובה מאמרה של צביה הוברמן, "דילמת היוצר: על המורכבות ביצירת תיאטרון לילדים". הוברמן, יוצרת מוכשרת ועתירת זכויות ומי שגם ניהלה אומנותית את תיאטרון אורנה פורת לילדים ולנוער ואת פסטיבל חיפה הבין-לאומי להצגות ילדים, לוקחת את הקוראים אל "מאחורי הקלעים" של מכלול עשייתה בתיאור כן ומשכנע של ה"אני מאמין" המנחה אותה, כשהיא חפה מכל התבשמות והאדרה עצמית (לדוגמה: "יוצרים רבים, ואני ביניהם, מנסים, לא תמיד בהצלחה, למצוא את האזיון הנכון בין היוצר המבוגר לבין היוצר הילד", עמ' 319). בתוך כך היא ממפה שישה צירים/אתגרים מרכזיים שניצבים לפני היוצרים לקהל צעיר: בין הילד שבתוכו ובין המבוגר שהוא, בין פנייה לילדים לקריצה למבוגרים, בין פשטות לתחכום ("החשש ליצור הצגה מתוחכמת מדי, שאינה מתקשרת עם קהל היעד, אינו נופל מהחשש להיות פשוט מדי. [...] זו חוויה לא פשוטה לראות ילדים מתוסכלים או משועממים עקב הבחירה לאתגר אותם הרבה מעבר ליכולתם", עמ' 322), בין רצון להשפיע ובין החשש לחנך, בין שמירה על ערכי החברה לערעור

4. נקודה מהותית נוספת הנוגעת למהלך הלימודי, עולה מחלקו הראשון של המאמר. הכותב מתאר כיצד הפנה את תלמידיו לאתר מחזה מתאים עבורם במגוון אתרי אינטרנט וב"ארכיון המחזות בתיאטרון הקאמרי" (עמ' 267), משל היה הוא ארכיון יחיד במקומותינו. מתוך כך מוחצת ההזדמנות לערוך לתלמידים היכרות עם כלל הארכיונים וספריות התיאטרון.

וקריאת תיגר ובין יצירה למוצר שיווקי. כתיבתה הבהירה של הוברמן שופעת תזכורות חשובות (כדוגמת דבריו של קורצ'אק המצוטטים בעמ' 329: "עלינו ללמד את הילד לא רק להעריך את האמת, אלא גם להבחין בשקר") ועצות זהב לכל מי שפניו ליצירה תיאטרונית לילדים.

המאמר החותם, "הסל שהתרוקן: הצצה אל תוך סל תרבות ארצי בעבר ובהווה", שכתבה בלהה בלום, הוא מהחלשים והמאכזבים בקובץ כולו. הכותבת סוקרת בו את חזונה של ברוריה בקר, יוזמת המפעל ומי שעמדה בראשו מיום הקמתו ("אי שם בשנות השמונים של המאה ה-20", עמ' 331) ועד לשנת 2010. לאחר מכן היא עומדת על מנגנון הפעולה שלו (ועדות רפרטואר) ועל השינויים שהוכנסו בו במרוצת השנים, שבכמה מהם היא רואה "דבר הסותר ואף מבטל את העקרונות שהסל נשען עליהם" (עמ' 339), כלומר "סל שהתרוקן". אלא שהסקירה הזו מגמתית למדי, ומה שנעדר מן הטקסט חשוב לא פחות, ואף יותר, ממה שמצוי בו. ומה שמצוי כאן הוא פיל עצום המתהלך בחדר, ללא כל יחס מצידה של הכותבת.

כפי שכבר ראינו, לא מעט מאמרים בקובץ הנוכחי נולדו מתוך התנסות אישית לא קלה שעברו הכותבים. יאיר ליפשיץ ורימונה לפין, לדוגמה, חוו כאמור אכזבה ותסכול מהורדתן מהבמה בטרם עת של הצגות שהיו מעורבים בהן (אצל ליפשיץ זה קרה לבת זוגו). דברים דומים קרו גם לבלום, אלא שבשונה מלפין ומליפשיץ המצהירים על כך מייד בפתח דבריהם ומניחים לקורא להתרשם מכתבתם ולגבש דעתו עליה כשהטריגר המניע אותה מונח וגלוי בפניו, אצל בלום מובאים הדברים רק לקראת סיום, בפסקה האחרונה ממש, על דרך מעט מדי ומאוחר מדי: "לסיום, אני נדרשת לגילוי נאות. שירתי כעשר שנים בוועדת רפרטואר התיאטרון של סל תרבות ארצי. בשנים האחרונות אף שימשתי בה כיושבת ראש" (עמ' 340). אלא שיותר מ"גילוי נאות" יש כאן משום גילוי טפח וכיסוי טפחיים, מאחר שבלום בוחרת להתעלם ולהעלים מן הקוראים את אקורד הסיום של כהונתה: הדחתה המתוקשרת מתפקידה בשנת 2015 בידי שר החינוך אז, נפתלי בנט, על רקע החלטתה השנויה במחלוקת של ועדת הסל בראשותה לאשר את הצגת "הזמן המקביל" של תיאטרון אלמידאן בהשפעת סיפורו של המחבל-האסיר וליד דקה.

שלא כליפשיץ ולפין, שמינפו את ההתנסות האישית שעברו לכלל חקירה רצינית שגם הניבה תוצרים רבי משמעות, בלום מחמיצה את ההזדמנות לחלץ מן האירוע שלה (שזכה בשעתו גם לתהודה ציבורית ולסיקור תקשורתי רחב) תובנות מהותיות, לנסח טיעון קוהרנטי ולנהל שיח כן עם הטוענים כנגדה ועם הקוראים. למרבה הצער, אין מדובר כאן רק בפספוס אישי, אלא בעניין עקרוני הרבה יותר לספר ולדיון שלשמם התכנסנו: מה שהיה עשוי להתפתח לכדי דיון חשוב בסוגיות של טאבו, של חופש אומנותי, של קריטריונים לשיפוטן של יצירות אומנות בכלל, ושל כאלה הפונות לקהל צעיר בפרט, לניסיונות של התערבות פוליטית בהחלטות מקצועיות ולמאבקו של "סל תרבות" "לא לוותר על האתיקה, אולם להעמיד את האסתטיקה ואת הפואטיקה לפני" (עמ' 332) פוספס לחלוטין. לא הסל הוא ש"התרוקן" כאן אלא הדיון. לא בכדי נכללה הרשימה הזו לא בחלקו האקדמי-עיוני של הספר, אלא בזה "המסאי-רפלקסיבי". אלא שבמקום רפלקסיה רצינית מצד מי שיש לו מעורבות עמוקה במה שהתחולל בסל תרבות במרוצת השנים, בלום מגישה לקוראיה מסמך אנמי ו"אובייקטיבי" לכאורה, שמחליף את לב העניין בדיון אלמנטרי במושגים כמו "דיאלוג", "תוכן" ו"צורה" (כאשר תספס, אריסטו, איסכילוס, איבסן ולורקה הם רק חלק מן השמות שגויסו כאן לצרכים אנקדוטליים). "הזמן המקביל", מקרה מבחן מרתק וציון דרך חשוב בדרכו של סל תרבות

מאז ועד היום, אינו זוכה כלל לאזכור במאמר החותם ספר חשוב זה, שחזר וביקש לעסוק בדיוק
באותן סוגיות נפיצות שבאו בו לידי ביטוי מרבי.